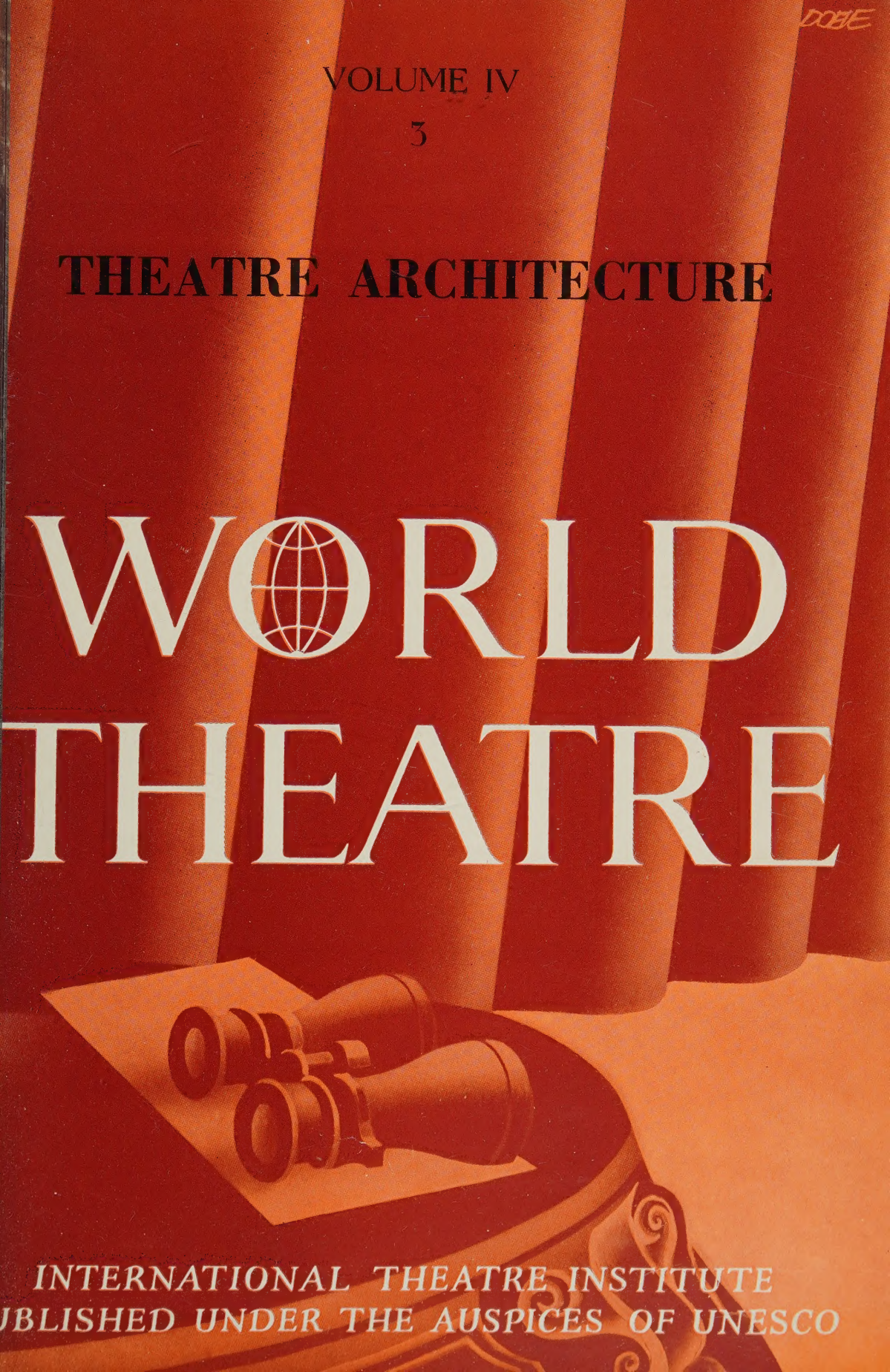
DOBIE

VOLUME IV
3

# THEATRE ARCHITECTURE

# WORLD THEATRE



INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
UBLISHED UNDER THE AUSPICES OF UNESCO

## DIFFUSION

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg-Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstrasse 25-29, Köln I.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C. I.
Grahame Book Company, 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, Avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, Avenue Papineau, Montréal 34.
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg. 3440, Côte des Neiges, Montréal.

ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Aparto 142, Zaragoza.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York 14 N. Y.

FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER S.A., 51, rue des Archives, Paris III.

INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.

JAPON
Centre du Livre Français, S.E.F. Building 4-16, Chome Muromachi Nihon bashi Chuo-ku, Tokio.

NORVEGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
ELSEVIER Uitgevers Mij., Spuistraat 110, Amsterdam.

PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, Rua Garrett, Lisboa.

ROYAUME-UNI
The Continental Publishers Ltd., 34, Maiden Lane, Bedford Street, London W.C. 2.

SUEDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm 1.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Office du Livre, 6, Rue du Temple, Fribourg.
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

**ADMINISTRATION**
ELSEVIER S.A.
26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles
C.C.P. 962.48 — Banque : Kredietbank
Tél. 37.30.24

*Diffusion*
*pour la France et l'Union française*
ELSEVIER S.A.
51, rue des Archives, Paris III
C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

**PRIX DE VENTE**

| | | Abonnement | le n° |
|---|---|---|---|
| Allemagne ..... | D.M. | 15.— | 4.— |
| Australie ..... | A.£ | 1/10/- | -/9/- |
| Belgique ..... | F.B. | 150.— | 45.— |
| Espagne ..... | Pst. | 130.— | 40.— |
| Etats-Unis ..... | $ | 3.50 | 1.— |
| France ..... | F.F. | 1.050.— | 300.— |
| Pays-Bas ..... | Fl. | 12.— | 3.50 |
| Norvège ..... | N.Kr. | 26.— | 7.00 |
| Royaume-Uni .. | Sh | 25/- | 6/6 |
| Suède ..... | S.Kr. | 18.50 | 5.— |
| Suisse ..... | F.Ss. | 15.60 | 4.70 |

## I.T.I. NATIONAL CENTRES

* * *

## LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.T.

AUSTRALIE .....Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.

AUTRICHE .....Prof. Wilhelm Schmidt, Maria Theresienstrasse, 11, Vienne IX.

BELGIQUE .....M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.

BRESIL .....M. Daniel da Silva Rocha, p/a SBAT, 97/III Av. Almirante Barroso, Rio de Janeiro.

CHILI .....M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.

CUBA .....M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.

DANEMARK .....M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.

EQUATEUR .....Mme. Maruja Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.

ESPAGNE .....D. Guillermo Diaz-Plaja, Ecole Supérieure d'Art Dramatique, Calle Pez, 38, Madrid.

ETATS-UNIS .....Mr. Clarence Derwent, c/o AN TA, 1545 Broadway, New York 36, N.Y.

FINLANDE .....M. Eino Kalima, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.

FRANCE .....M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris 9e.

GRECE .....M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », Place Karytsi, Athènes.

INDE .....Mrs. Kamaladevi Chattopadhyaya, 61, Sundar Nagar, New Delhi.

ISRAEL .....M. Aharon Messkin, Habimah Theatre, POB 222, Tel-Aviv.

ITALIE .....M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.

JAPON .....Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuo-ku, Tokyo.

MEXIQUE .....M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D.F.

NOUVELLE ZELANDE .....M. R. C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.

NORVEGE .....M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.

PAYS-BAS .....Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.

POLOGNE .....M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Przedmescie 17, Varsovie.

ROYAUME-UNI ...Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W C 2.

SUEDE .....M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan,7 Stockholm.

SUISSE .....Dr. Max Gertsch, Konkordiastrasse 14, Zurich.

TURQUIE .....M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273 Ankara.

UNION SUD-AFRICAINE .....M. L. Schach, c/o National Theatre Organization, 616 Park Street, Arcadia, Pretoria.

URUGUAY .....M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.

YOUGOSLAVIE ...M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SUMMER 1955. — WORLD THEATRE is published four times a year by Elsevier S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York. Subscription $ 3.50; $ 1.20 a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New-York, N.Y.

VOLUME IV, 3

# LE THÉATRE DANS LE MONDE

# *WORLD THEATRE*

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THEATRE
avec le concours de l'Unesco

☆

HONORARY PRESIDENTS PRESIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1953-1955
Jhr. P. J. W. de Brauw

☆

**EDITOR — REDACTEUR EN CHEF**
RENE HAINAUX
**24, avenue de l'Atlantique, Bruxelles (Belgique)**

☆

**EXECUTIVE COMMITTEE COMITE EXECUTIF**
PRESIDENT • PRESIDENT
Jean Darcante *(France)*

VICE-PRESIDENTS • VICE-PRESIDENTS
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
Jhr. P. J. W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*

MEMBERS • MEMBRES
Armand Salacrou *(France)*, Dora Stratou *(Greece - Grèce)*,
Lalit Mohan Jamnadas *(India-Inde)*, Vincenzo Torraca *(Italy-Italie)*
Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*, Octavio Paz *(Mexico - Mexique)*
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Max Gertsch *(Switzerland - Suisse)*
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - Etats-Unis)*

☆

**SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. SECRETAIRE GENERAL DE L'I.I.T.**
André Josset
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVI[e])

☆

**EDITORIAL COMMITTEE COMITE DES PUBLICATIONS**
PRESIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS • MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - Etats-Unis)*

**PUBLISHER** ELSEVIER **EDITEUR**
**26, Chaussée de Charleroi, Bruxelles**

**THEATRE ARCHITECTURE** **ARCHITECTURE THEATRALE**

# *SUMMARY* ★ *SOMMAIRE*


EDITORIAL, *by René Hainaux* 3 EDITORIAL, *par René Hainaux*

*PRINCIPLES FOR BUILDING THEATRES,* 4 *A PROPOS DES THEATRES A CONSTRUIRE,*

*Norman Marshall*

comments on the replies of commente les réponses de

*Lemuel Ayers, André Barsacq, Howard Bay, Sam Besekow, Robert Breen, Alec Clunes, Gordon Craig, Auguste Defresne, Johan de Meester, Muhsin Ertugrul, Johan Falck, Roger Furse, Tyrone Guthrie, Moshe Halevy, Margo Jones, Pelos Katselis, Elia Kazan, Lars Levi Laestadius, N. Laskaris, Joshua Logan, Jo Mielziner, R.C. Morpeth, Donald Oenslager, Wolfgang Roth, Tormod Skagestad, E.M. Tildesley, Walther Unruh, George Vakalo, Kees van Iersel, Mladja Veselinovic, Jean Vilar, André Villiers, Oskar Wälterlin.*

*RECENT EXAMPLES OF ADAPTABLE STAGES* 11 *RECENTS EXEMPLES DE SCENES TRANSFORMABLES*

THE FLEXIBLE THEATRE IN AMERICA, *by Horace W. Robinson* 11 LE THEATRE ADAPTABLE AUX ETATS-UNIS, *par Horace W. Robinson*

THE STUDIO OF BRISTOL UNIVERSITY, *by Richard Southern, with a note by Dr Glynne Wickham* 22 LE STUDIO DE BRISTOL, *par Richard Southern, avec une note du Dr Glynne Wickham*

SOME PROJECTS : THE FLEXIBLE THEATRE BY RENE ALLIO 31 QUELQUES PROJETS : LE THEATRE TRANSFORMABLE DE RENE ALLIO

THE QUESTORS THEATRE BY W.S. HATTRELL 35 LE QUESTORS THEATRE DE W.S. HATTRELL

THE DRAMA AUDITORIUM OF THE NATIONAL THEATRE AT MANNHEIM BY GERHARD WEBER 39 LA SALLE DE COMEDIE DU THEATRE NATIONAL A MANNHEIM DE GERHARD WEBER

*IN SEARCH OF A VALID FORM, by André Perrottet von Laban* 42 *A LA RECHERCHE D'UNE FORME, par André Perrottet von Laban*

*RECENT EXAMPLES OF ARCHITECTURAL STAGES* 51 *RECENTS EXEMPLES DE DISPOSITIFS FIXES*

AN OPEN AIR THEATRE : THE TEATRO VERDE OF SAN GIORGIO IN VENICE BY LUIGI VIETTI AND ANGELO SCATTOLIN 51 UN THEATRE A CIEL OUVERT : LE TEATRO VERDE DE SAN GIORGIO A VENISE DE LUIGI VIETTI ET ANGELO SCATTOLIN

A CLASSIC THEATRE : THE THEATRE AT STRASBOURG, *by Pierre Sonrel* 55 UN THEATRE A L'ITALIENNE : LE THEATRE DE STRASBOURG, *par Pierre Sonrel*

A THEATRE IN THE ROUND : THE PLAYHOUSE AT HOUSTON, *by Joanna Albus* 58 UN THEATRE EN ROND : LE THEATRE DE HOUSTON, *par Joanna Albus*

*WORLD INFORMATION* 62 *CHRONIQUES DU MONDE*

*Chile, Denmark, France, Japan, Mexico, Poland, Switzerland, United Kingdom, United States, Yugoslavia.*

*Chili, Danemark, Etats-Unis, France, Japon, Mexique, Pologne, Suisse, Royaume-Uni, Yougoslavie.*



**COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS**

**Members of the I.T.I.** **Membres de L'I.I.T.**

**AUSTRALIA :** Allan ASHBOLT; **AUSTRIA :** Hanns WINTER; **BELGIQUE :** Jean FRANCIS et Jan GROOTAERS; **BRAZIL :** Isaac GONDIM Filho; **CHILI :** Emile H. DUFOUR; **CHINA :** A.C. SCOTT; **CUBA; CZECHOSLOVAKIA :** Jan KOPECKY; **DANEMARK :** Svend FRIDBERG; **ECUADOR; FINLANDE :** Toini HAVU; **FRANCE :** Paul-Louis MIGNON; **GREECE :** St. SPILIOTOPOULOS; **INDIA :** G. S. KHOSLA; **ISRAEL :** Haïm GAMZU; **ITALY :** Achille FIOCCO; **JAPAN :** Kihachi KITAMURA; **MEXICO :** Rafael SOLANA; **NETHERLANDS :** Françoise M. BRUIJN; **NEW-ZEALAND :** R. WALKER; **NORWAY :** Knut THOMASSEN; **POLAND :** Arnold SZYFMAN; **SWEDEN :** Dan LIPSCHUTZ; **SUISSE :** S. THEILACKER et Oskar WALTERLIN; **TURKEY; UNION of SOUTH AFRICA :** Léonard SCHACH; **UNITED KINGDOM :** Kenneth RAE and J.-C. TREWIN; **UNITED STATES of AMERICA :** Rosamond GILDER; **URUGUAY :** E. Acevedo SOLANO; **YUGOSLAVIA :** Marijan MATKOVIC.

**Non-members of the I.T.I.** **Non-membres de l'I.I.T.**

**ARGENTINE :** J. O. PONFERRADA; **CANADA :** Guy BEAULNE; **GERMANY :** Ingvelde MULLER; **PERU :** Bernardo ROCA-REY; **UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS :** SOVINFORMBURO.

# EDITORIAL

OF all the problems of the theatre, that of architecture is without any doubt the most delicate.

Oskar Wälterlin has reminded us of the sally which Giraudoux puts into the mouth of the Superintendent of the Royal Theatres in *Ondine* : « ...every stage has its facilities and its disabilities, and it is useless to try to force them. In point of fact, each theatre is only built for one play... »

The dramatic art of the last twenty years seems to have been characterised by a lack of aesthetic theories, and the result has been to leave architects in the lurch. Tyrone Guthrie puts it very well : « I think it is a very tricky moment to think of building; possibly analogous to the middle of the XVIIth century. Would a Responsible Body in London, say in 1640, have been wiser to put up an « Elizabethan » Playhouse, adapted to the production of plays in a mode that was just going « out »? Or would it have been wiser to plump for one of those very avant-garde Court theatres derived from Italy and adapted for the « Italian Opera » ?

In this period of uncertainty, the danger would be to confine oneself to some rigid formula. That is what the majority of technical theatre men whose opinions we sought seem to think. And that is why, along with the three types of fixed architectural stages, we wished to give several examples of adaptable theatres, particularly choosing those which would be economically practical to build.

Our purpose remains to avoid theoretical discussions, and instead to put forward examples which can offer practical inspiration.

*For the Publications Committee,*

DES problèmes du théâtre, celui de l'architecture est sans aucun doute le plus délicat.

Oskar Wälterlin nous a rappelé cette boutade que Giraudoux met dans la bouche du Surintendant des Théâtres Royaux dans *Ondine :* «...toute scène a ses facilités et ses inhibitions qu'il est vain de vouloir forcer... En fait, chaque théâtre n'est bâti que pour une seule pièce... ».

L'art dramatique des vingt dernières années semble se caractériser par l'absence de doctrines esthétiques, ce qui a pour résultat d'asseoir l'architecte entre deux chaises. Tyrone Guthrie l'explique fort bien : « Je pense que le moment est peu propice pour construire; assez semblable au milieu du XVIIme siècle. Convenait-il à Londres, disons en 1640, d'édifier un théâtre élisabéthain pour accueillir des pièces dont la mode était justement en train de passer ? Ou fallait-il au contraire ériger un de ces théâtres d'extrême avant-garde, importé d'Italie et convenant à l'opéra italien ? »

Dans cette période d'incertitude, le danger serait de s'arrêter à une forme rigide. C'est ce que semblent penser la majorité des techniciens que nous avons interrogés. Et c'est pourquoi, à côté de trois modèles d'architectures fixes, nous avons voulu présenter de nombreux exemples de théâtres adaptables, en choisissant tout particulièrement ceux dont la réalisation est économique.

Notre objectif reste d'éviter les discussions théoriques et de proposer au contraire des exemples concrets dont il soit possible de s'inspirer.

*Pour le Comité des Publications,*

René HAINAUX,
*editor* — *rédacteur en chef*

# I

# PRINCIPLES FOR BUILDING THE THEATRES OF THE FUTURE

★

# A PROPOS DES THEATRES A CONSTRUIRE

*NORMAN MARSHALL*

*comments on the replies of* — *commente les réponses données par*

**Lemuel Ayers, André Barsacq, Howard Bay, Sam Besekow, Robert Breen, Alec Clunes, Gordon Craig, Auguste Defresne, Johan de Meester, Muhsin Ertugrul, Johan Falck, Roger Furse, Tyrone Guthrie, Moshe Halevy, Margo Jones, Pelos Katselis, Elia Kazan, Lars Levi Laestadius, N. Laskaris, Joshua Logan, Jo Mielziner, R.C. Morpeth, Donald Oenslager, Wolfgang Roth, Tormod Skagestad, E.M. Tildesley, Walther Unruh, George Vakalo, Kees van Iersel, Mladja Veselinovic, Jean Vilar, André Villiers, Oskar Wälterlin.**

DURING recent years theatre directors and architects have become increasingly concerned with the problem of how to break down the barriers separating the stage and the auditorium, how to restore the old intimacy between actor and audience. In most recently built theatres the architects have made the frame of the proscenium as unobtrusive as possible and have smoothed away the lines of demarcation between stage and auditorium, so that they merge into one another instead of being two isolated compartments. But mere modifications to the proscenium theatre seem completely inadequate to those directors who seek to free the actor altogether from the confines of the proscenium stage and put him to play among the audience — either in the theatre-in-the-round where the actor is surrounded by the spectators, or on the open stage — a platform

CES dernières années, metteurs en scène et architectes se sont de plus en plus souciés de la façon de supprimer les barrières entre la scène et la salle, pour rétablir le contact entre acteur et spectateur. Dans la plupart des théâtres construits récemment, les architectes ont rendu le cadre de scène aussi discret que possible et ont atténué les lignes de démarcation entre la scène et la salle, de manière à ce que ces dernières s'interpénètrent au lieu de former deux compartiments isolés. Mais, de simples modifications au théâtre dit « à l'italienne » semblent tout à fait insuffisantes à certains metteurs en scène qui cherchent à libérer l'acteur et à le faire jouer au sein même du public, soit dans le théâtre en rond où l'acteur est proprement entouré par les spectateurs, soit sur la « scène ouverte » : plateforme avançant dans le public qui l'entoure de trois côtés.

projecting into the audience, which is seated round its three sides.

Many of the advocates of the open stage believe that there is hardly any kind of play which cannot be better performed on it than on a picture-frame stage. On the other hand the opponents of open staging believe it to be no more than a passing fashion; they argue that it is a primitive form of theatre, and maintain that even plays originally written for it — the plays of Shakespeare for example — can to-day be far more effectively presented in a modern, well-designed proscenium theatre.

The British Centre of the I.T.I., in an endeavour to find the consensus of theatrical opinion on this highly controversial subject, sent a questionnaire to a representative selection of directors, designers and architects.

*The First Question : Do you very strongly favour the open stage as opposed to the picture stage ?*

A few of the replies gave an unqualified affirmative here. Johan de Meester, the Dutch director, who favours the open stage « very strongly indeed », considers that it is « one of the most efficacious means of giving us back the community-theatre which we lost after the 17th century. Both for sociological and for artistic reasons it seems very important to me that we should try to rebuild a real « Théâtre Populaire ». I think that one of the most immediate reasons for Jean Vilar's success in that direction was the shape of his open stage in the courtyard of Avignon.» Three others who « very strongly favour the open stage as opposed to the picture stage » are Kees van Iersel, Director of the Toneelgroep Theater in Arnhem, Moshe Halevy of the Ohel Theatre in Tel-Aviv, and André Barsacq of Le Théâtre de l'Atelier in Paris. Barsacq says « I far prefer the open stage which puts the actor in relief and gives him a kind of presence impossible to attain on an enclosed stage. »

Jean Vilar is clearly of the opinion that « ...just as the imagination itself is abstract and limitless, so the stage ought to be limitless not enclosed — and, if possible, bare. Then the imagination can rejoice and be glad, whether it is the playwright's imagination, or the spectator's, or the player's. »

Beaucoup de partisans de la scène ouverte estiment qu'il n'est aucun genre de pièce qui ne gagne à y être présentée plutôt que sur une scène à l'italienne. D'autre part, les adversaires de la scène ouverte croient qu'elle n'est rien de plus qu'une mode passagère; ils prétendent que c'est un genre primitif de théâtre et maintiennent que même Shakespeare trouve mieux sa place aujourd'hui sur une scène à l'italienne bien conçue.

Sur ce sujet hautement controversé, le Centre Britannique de l'I.I.T. a interrogé toute une série de metteurs en scène, décorateurs et architectes.

*Première question : Préférez-vous définitivement la scène ouverte à la scène-boîte « à l'italienne » ?*

Quelques-uns seulement répondent à cette première question par l'affirmative et sans aucune restriction. Le metteur en scène hollandais Johan de Meester qui donne sans hésitation sa préférence à la scène ouverte, considère que « c'est l'un des moyens les plus efficaces de nous rendre le théâtre communautaire que nous avons perdu après le XVIIe siècle. Autant pour des raisons sociologiques qu'artistiques, il me paraît très important d'essayer de reconstituer un vrai « Théâtre Populaire ». Je pense que l'une des raisons les plus évidentes du succès de Jean Vilar dans ce sens est la forme de sa scène ouverte dans la Cour d'Avignon ». Trois autres partisans de la scène ouverte sont Kees van Iersel, directeur de la Compagnie Theater d'Arnhem, Moshe Halevy, directeur du Théâtre Ohel à Tel-Aviv, et André Barsacq, directeur du Théâtre de l'Atelier à Paris. Barsacq dit : « Je préfère de loin la scène ouverte qui donne à l'acteur un relief et une présence impossibles à obtenir dans une scène fermée. » Jean Vilar abonde évidemment dans ce sens : « ...de même que l'imagination est abstraite et illimitée, de même la scène doit être illimitée, non close et, si possible, nue. Alors se réjouit et jouit l'imagination. Celle du poète, celle du spectateur, celle du comédien. »

Tyrone Guthrie, qui fut l'un des pionniers de la scène ouverte en Angleterre et au Canada, répond affirmativement à cette première question, mais il ajoute « pas pour n'importe quelle pièce ». Margo Jones, qui fonda aux Etats-Unis le premier « théâtre en rond »

Although Tyrone Guthrie, who has been one of the pioneers of open staging in England and in Canada, answers the first question with a « yes », he qualifies it by adding « but not for every type of play. » Margo Jones, who founded the first professional « theatre-in-the-round » in the United States, believes that great theatre is possible on all kinds of stages. « I like various forms of writing. I like any number of types of people, and I love all forms of theatre. I could not possibly say that I strongly favour one particular type of production. »

On the other hand, a number of those who answered the questionnaire (particularly E. M. Tildesley of Australia and Mladja Veselinovic of Yugoslavia) expressed a strong preference for the picture stage as opposed to the open stage. Donald Oenslager, the American designer, is of the opinion that « to look across the acting area of an open stage and view the banks of spectators is most confusing and distracting. The picture stage can be effectively contrived so that the stage and theatre are more closely joined together.» N. Laskaris, the Greek theatre architect, Alec Clunes, the English director and Walther Unruh, the German theatre engineer, are among those who are strongly in favour of the picture stage. Unruh considers that the optical limitation of the picture frame aids the concentration of the audience.

Then again, André Villiers, Director of the Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre, and director at the Théâtre en Rond (Theatre in the Round) in Paris, reminds us that the picture-frame stage « such as one sees it only too frequently to-day, is only an alteration and distortion of the classic wing-and-cloth stage of the Italians, which succeeds in missing most of the good qualities of the latter » — though that stage, in its day, enshrined « qualities that will always be valuable, in the singleness of its tradition and its intention. »

*The Second Question : Do you consider that one form of stage is more suitable for some works and the other for others ?*

Answering this question, several directors, while personally preferring to work upon the open stage, reluctantly admit that it is unsuitable for the performance of a large part of the dramatic repertoire. For instance, de Meester, one of the few who strongly favour professionnel, croit que le grand et vrai théâtre est à sa place sur toute espèce de scène : « J'apprécie les façons différentes d'écrire. J'apprécie des gens très différents et j'aime toutes les formes de théâtre. Je mentirais en disant que je donne une forte préférence à un genre particulier de présentation. »

D'autre part, un certain nombre (E.M. Tildesley d'Australie, Mladja Veselinovic de Yougoslavie notamment) expriment leur préférence pour la scène à l'italienne. Donald Oenslager, le décorateur américain, est d'avis que « regarder au-delà de l'aire de jeu de la scène ouverte et voir les rangées de spectateurs est source de distraction et de confusion. La scène à l'italienne peut être ainsi aménagée que scène et salle soient en étroit contact. » N. Laskaris, l'architecte grec, Alec Clunes, le metteur en scène anglais, Walther Unruh, le technicien allemand, sont parmi ceux qui prennent vigoureusement parti pour la scène à l'italienne. Unruh estime que la limitation optique de la scène à l'italienne aide à la concentration du public. Enfin André Villiers, directeur du Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre et metteur en scène du Théâtre en Rond de Paris, rappelle que la scène-boîte « telle qu'elle existe trop souvent aujourd'hui, n'est qu'une altération et une malfaçon de la scène du théâtre à l'italienne ainsi dépossédé de ses meilleures vertus », mais que ce dernier conserve des « prestiges toujours valables dans la pureté de sa tradition et de son esprit. »

*Seconde question : Considérez-vous que tel genre de scène convient mieux à tel genre de pièce ?*

Répondant à cette question, plusieurs metteurs en scène qui ont une préférence personnelle pour la scène ouverte admettent à contre-cœur qu'elle ne convient pas à la représentation d'une grande partie du répertoire dramatique. Par exemple, de Meester, l'un des rares qui prônent définitivement la scène ouverte, admet que si toute bonne pièce supporte à peu près n'importe quelle scène, il préfère néanmoins voir Sheridan et Shaw sur une scène à l'italienne. Son collègue Auguste Defresne, du Nederlands Volkstoneel d'Amsterdam, accorde que la scène ouverte convient aux classiques grecs, à la commedia dell'arte et à Shakespeare, mais qu'il est « prétentieux et absurde d'y présenter des piè-

the open stage as opposed to the picture stage, remarks that although almost any good play can be played on almost any stage he would still prefer to see Sheridan and Shaw on a picture stage. His colleague Auguste Defresne at the Nederlands Volkstoneel, Amsterdam, while agreeing that the open stage is best for the Greek classics, the Commedia dell'Arte and Shakespeare, considers it « snobbish and absurd to perform plays by such authors as Racine, Molière, Ibsen, Strindberg, Shaw or Eliot on an open stage. » The Swiss director, Oskar Wälterlin, believes that certain kinds of tragic emotion need distance, and for this reason he too considers it absurd to play authors such as Ibsen, Strindberg and Hauptmann on the open stage.

Pelos Katselis, the Greek director, describes how Greek and Elizabethan plays « are asphyxiated within a picture frame stage », but he too is of the opinion that a realistic play can never be performed on an open stage as successfully as on a picture frame stage « because the staging of a play should always serve the playwright's intention and follow his dramatic conception. » André Barsacq's view is completely opposed to this. « Provided there is an orthodox stage at the back for the use of scenery, the open stage is suitable for all the works in the repertory. »

R.C. Morpeth, the secretary of the New Zealand Drama Council, considers that the answer to the problem of whether plays can be made to fit both open and frame stages depends largely upon the imagination of the director. Johan Falck the Swedish director makes the same point when he says : « The magic of the theatre depends upon the imagination and the artistic power shown by producers and actors, a power that must be adaptable to any kind of stage. »

*The Third Question : Do you believe, concerning the theatres to be built in the next few years, that picture-frame stages should be installed ? That open stages should be installed ? Or that adaptable theatres should be built ?*

In answer to this third question, nearly everyone agrees that adaptable theatres should be built. Particularly Sam Besekow of Denmark, Lars Levi Laestadius of Sweden, Tormod Skagestad of Norway, and Robert Breen, Joshua Logan and Wolfgang Roth of America.

ces d'auteurs tels que Racine, Molière, Ibsen, Strindberg, Shaw ou Eliot. » Le metteur en scène suisse Oskar Wälterlin croit que la distance est nécessaire à certaines émotions tragiques et, pour cette raison, il trouve également qu'il est absurde de présenter des auteurs tels qu'Ibsen, Strindberg et Hauptmann sur une scène ouverte.

Pelos Katselis, le metteur en scène grec, décrit comment les pièces grecques et élisabéthaines sont asphyxiées dans une scène fermée, mais lui aussi est d'avis qu'une pièce réaliste cadre mal avec une scène ouverte, « car la mise en scène d'une pièce doit toujours servir l'intention du dramaturge et suivre sa conception dramatique ». Le point de vue d'André Barsacq est à l'opposé : « A condition d'avoir une arrière-scène permettant la plantation de décors, la scène ouverte convient à tous les ouvrages du répertoire ».

R.C. Morpeth, secrétaire du New Zealand Drama Council, fait remarquer qu'un metteur en scène doué d'imagination réussira toujours à adapter telle pièce à tel cadre. Johan Falck, le metteur en scène suédois, émet la même opinion lorsqu'il dit : « La magie du théâtre naît de l'imagination et de la puissance créatrice du metteur en scène et des acteurs, cette puissance qui doit pouvoir s'adapter à tout genre de scène ».

*Troisième question : Croyez-vous que dans les théâtres à construire ces prochaines années, il faille prévoir une scène à l'italienne ? Ou une scène ouverte ? Ou construire des théâtres adaptables ?*

En réponse à cette troisième question, *presque tous estiment que ce sont des théâtres adaptables qu'il faudrait construire.* C'est l'avis notamment du Danois Sam Besekow, du Suédois Lars Levi Laestadius, du Norvégien Tormod Skagestad, des Américains Robert Breen, Joshua Logan et Wolfgang Roth.

Quelques-uns complètent cette affirmation en ajoutant, comme Defresne, que peu de pièces ayant été conçues pour la scène ouverte, construire exclusivement des théâtres de ce type serait tirer une traite sur l'inconnu. Oenslager va plus loin et décrit cavalièrement la scène ouverte comme « tout juste une marotte éphémère ». Mais Wälterlin nous met en garde contre un type de scène arrêté qui

A few agree with M. Defresne who thinks that, as so few plays exist for the open stage, the building of theatres exclusively for this type of production is a shot in the dark. Oenslager goes further than this and bluntly describes the open stage as « little more than a passing fad. » But Wälterlin warns us that a rigid stage form will be as obstructive to the theatre of the future as hard and fast aesthetic theories. Guthrie thinks that the usefulness of the open stage, except for Shakespeare and his predecessors and contemporaries, depends on whether there is a revolt against illusion among the dramatists. He himself believes that there will be.

Most of those who gave their vote for the adaptable stage seem to take it for granted that this kind of stage can be satisfactorily designed, but Laskaris is of the opinion that is not possible to do so without sacrificing many of the advantages of each type of theatre.

The designers Lemuel Ayers (U.S.A.) and George Vakalo (Greece) propose, almost in the same terms, a « simple picture stage with plenty of space backstage, plus an apron of good dimensions that could be removed or added according to the nature of the play. »

André Barsacq throws in his decision with even more weight — « I think that in the theatre of the future we should adopt the principle of a stage jutting out boldly into the audience, with a main stage behind where the normal system of scenery would be possible. This provisional set-up would give us a chance of discovering later on a formula that might be purer architecture, on the lines of an Elizabethan tiring-house façade. »

Muhsin Ertugrul, the Turkish producer, recalls how fruitful was the experience in architecture which Reinhardt had when he combined the two forms of stage. In the same play, some scenes were performed out on the open stage in front, and others back behind the proscenium arch. Architects of the future (adds Ertugrul) should not forget that lesson.

The opinion of the American director, Elia Kazan, is far-sweeping : « I think all stages should be made as flexible as possible. Theatres now are much too rigid in construction and have to be practically torn down to do our best plays ». This agrees with the thoughts of the designer, Jo Mielziner (U.S.A.) who urges « Flexibility in equipment and an open-minded approach ».

While recognizing that it is fascinating to

constituerait une entrave pour le théâtre de l'avenir autant que des théories esthétiques rigides. Guthrie pense que la scène ouverte n'est acceptable, en dehors de Shakespeare et de ses contemporains, que s'il devait y avoir chez les dramaturges de l'avenir une révolte ouverte contre l'illusion. Il croit d'ailleurs qu'il en sera ainsi.

En donnant leur voix à la scène adaptable, la plupart semblent tenir pour acquis que ce genre de scène peut être réalisé de façon satisfaisante, mais Laskaris est d'avis que ce n'est possible qu'en sacrifiant beaucoup des avantages de chaque type de théâtre. Les décorateurs Lemuel Ayers (U.S.A.) et George Vakalo (Grèce) réclament à peu près dans les mêmes termes une « simple scène à l'italienne avec une importante arrière-scène et une avant-scène de bonne dimension, que l'on pourrait ajouter ou enlever selon la nature de la pièce. »

André Barsacq découvre davantage ses batteries : « Il me semble que dans les théâtres à construire on devrait adopter le principe de la scène avançant fortement dans le public, et une arrière-scène où serait possible la plantation de décors. Cette formule de transition permettrait de passer plus tard à une formule plus pure au point de vue architectonique, c'est-à-dire à un mur d'arrière-scène architecturé. »

Muhsin Ertugrul, le metteur en scène turc, rappelle combien fructueuse fut l'expérience architecturale de Reinhardt, combinant les deux formes de la scène : dans une même pièce, certains tableaux étaient joués sur la partie de scène « ouverte », d'autres en arrière du cadre de scène. Les architectes de l'avenir, ajoute Ertugrul, ne devraient pas négliger cette leçon.

L'avis du metteur en scène américain Elia Kazan est catégorique : « Je pense que tous les plateaux devraient être conçus pour être aussi adaptables que possible. Actuellement, nos théâtres sont beaucoup trop rigides; pour nos meilleures pièces, il faut pratiquement les détruire. » Il rencontre le sentiment du décorateur Jo Mielziner, qui réclame « ...un équipement adaptable et une conception sans œillères. »

Tout en reconnaissant que travailler pour la scène ouverte est passionnant, Roger Furse, le décorateur anglais, se demande cependant « s'il est possible de rendre financièrement

work on the open stage, the English designer, Roger Furse, enquires « whether an economically sound theatre can be built which could be satisfactorily convertible from one form to the other ». On this matter Howard Bay (U.S.A.) is firmly optimistic and thinks that « many odd structures are easily converted to open staging with little alteration cost. »

On the other side André Villiers brings up this objection — « I have the deepest distrust of adaptable theatres. It is so important in any work of architecture that it should express even in its slightest details its precise intention. We have to do, in the theatre, with visual impressions that are very subtle but are profound and essential — and which only too easily upset the technical ingenuities of « all-purpose solutions ». I reject — however hopeful they seem in their intentions — deliberate schemes for multiform halls and adaptable theatres which, as I see it, only betray a culpable indecision. »

Gordon Craig is similarly trenchant in a letter in which he amiably refuses to reply to the questionnaire. « I feel strongly that all these questions somehow don't do. Open stage, frame stage — why not both ? — and twenty more. It's all too fussy for us to « or » about it. « And » is the right word I feel. For whatever we build or do, one stage will be all right *if very well done*. If not - then not. »

☆

Perhaps the most important fact which this questionnaire has revealed is that although few of those who have answered it favour the open stage as opposed to the picture frame stage, nevertheless a large majority favour the building of open stages because of the influence they are likely to have on the art of *play writing*. The general opinion is that, as the number of plays suitable for the open stage is comparatively small, theatre directors will be compelled to seek and encourage authors to write for these new stages, and thus a new form of drama may be born.

What will this new form of drama be like ? The one certainty is that it will not be realistic drama — realistic in the sense of reproducing the externals of everyday life. It is for this reason that the most ardent advocates of the open stage are the anti-realists, who believe that the drama is being smothered beneath a mass of photographic detail. Some of these anti-realists argue that the realistic play,

exploitable un théâtre qui serait construit de manière à passer sans heurt d'un genre à un autre ». Sur ce point, Howard Bay (U.S.A.) est délibérément optimiste et pense que « bien des théâtres peuvent être à peu de frais transformés en scènes ouvertes. »

Par contre, André Villiers élève l'objection que voici : « J'ai la plus grande défiance à l'égard des salles transformables. Il est si important, pour une architecture, qu'elle exprime dans les moindres nuances sa destination précise ! On joue, au théâtre, avec des impressions très subtiles en apparence, mais profondes, essentielles, qui déjouent facilement les raffinements techniques des solutions « à tout faire ». J'exclus, aussi sympathiques qu'elles puissent être dans leurs recherches, certaines suggestions de salles multiformes et « flexibles » qui me paraissent trahir surtout une indécision grave. »

Gordon Craig dit à peu près la même chose dans une lettre par laquelle il se dérobe aimablement au questionnaire : « J'ai le sentiment très net que toutes ces questions sont en quelque sorte déplacées. Scène ouverte, scène fermée — pourquoi pas les deux ? et vingt autres. C'est bien trop d'embarras pour un « ou ». « Et » me paraît mieux approprié. Quoi que nous construisions, une scène fera l'affaire si elle est très bien faite. Autrement, non. »

☆

Le fait le plus important que révèle ce questionnaire est probablement celui-ci : bien qu'une minorité seulement préfère définitivement la scène ouverte, beaucoup envisagent favorablement la construction de scènes ouvertes à cause de l'influence qu'elles sont susceptibles d'avoir sur la littérature dramatique. C'est un sentiment général : puisqu'il n'existe qu'un nombre restreint de pièces qui conviennent à la scène ouverte, les metteurs en scène seront amenés à encourager les auteurs à écrire pour ces nouvelles scènes, et ainsi peut naître une nouvelle forme de théâtre.

Quelle sera cette nouvelle forme ? Une seule chose est certaine, ce ne sera pas du théâtre réaliste — au sens où le réalisme reproduit les formes extérieures de la vie quotidienne. C'est pour cette raison que les plus ardents défenseurs de la scène ouverte sont les anti-réalistes, qui croient que le théâtre est étouffé sous une masse de détails photo-

written for the picture frame stage, can often be seen to better advantage on the open stage because the actors and spectators are able to concentrate their attention on the essentials of the play without the distractions of irrelevant naturalistic detail.

Most of the directors who have replied to the questionnaire show a considerable reluctance to take a realistic play out of the picture stage for which it was written, but possibly they under-rate the ability of a good play to stand up to different methods of production, each of which may reveal more clearly than before certain facets of the work. For over two hundred years Shakespeare's plays have been successfully produced in a kind of theatre entirely different from that for which they were written. Recent experiments in producing Shakespeare on an open stage, as like as possible to the stage for which he wrote, have convinced many people that this is the best way of producing Shakespeare, but it would be foolish for anyone to argue that this is the *only* way of producing Shakespeare. There have been many memorable performances of his plays on the picture frame stage to disprove any such argument. So it is unwise to be dogmatic and declare that there can only be one sort of stage for the realistic play, and another sort which is the only one for the « unrealistic play ».

To sum up let us quote a great man of the theatre whose opinion we were not able to ask — Max Reinhardt. « There is no one form of theatre which is the true artistic form... Therefore, do not write out prescriptions, but give to the actor and his work the atmosphere in which they can breathe more freely and more deeply. »

graphiques. Certains de ces anti-réalistes soutiennent que la pièce réaliste, écrite pour la scène-boîte, peut gagner à être vue sur une scène ouverte, parce que les acteurs et les spectateurs concentrent leur attention sur l'ensemble de la pièce, sans être distraits par des détails naturalistes déplacés.

La plupart des metteurs en scène qui ont répondu au questionnaire témoignent beaucoup de répugnance à soustraire une pièce réaliste à la scène-boîte pour laquelle elle a été écrite, mais ils sous-estiment peut-être la capacité d'une bonne pièce à résister aux différentes méthodes de représentation, chacune de celles-ci pouvant révéler plus clairement qu'auparavant certaines facettes de l'œuvre. Pendant plus de deux cents ans, les pièces de Shakespeare ont été représentées avec succès sur un genre de théâtre entièrement différent de celui pour lequel elles avaient été écrites. Les essais récents de présentation de Shakespeare sur une scène ouverte (aussi proche que possible de la scène pour laquelle il écrivit), ont convaincu pas mal de gens que c'était la meilleure façon de représenter Shakespeare, mais il serait absurde de soutenir que c'est la *seule*. Evitons donc d'être dogmatiques et de déclarer qu'il ne peut y avoir qu'un seul genre de scène pour la pièce réaliste et un autre genre, également unique, pour la pièce « non réaliste ».

Pour résumer, citons ce grand homme de théâtre que fut Max Reinhardt : « Il n'existe pas *un* type de théâtre qui constitue la perfection... C'est pourquoi il ne faut pas établir de formules, mais donner à l'acteur et à son travail l'ambiance dans laquelle il peut respirer plus librement et plus profondément. »

Norman MARSHALL

**ABBREVIATIONS**

**N.B. The abbreviations in the photograph captions signify : M : producer (English) or director (American), D : designer, C : costumes, Ch : choreograph, Mu : music, P : photograph.**

**ABREVIATIONS**

**N.B. Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène, D : décorateur, C : costumes, Ch : chorégraphe, Mu : musique, P : photographe.**

# II

RECENT EXAMPLES
OF ADAPTABLE STAGES

RECENTS EXEMPLES
DE SCENES TRANSFORMABLES

## THE FLEXIBLE THEATRE IN AMERICA

## LE THEATRE ADAPTABLE AUX ETATS-UNIS

*HORACE W. ROBINSON*

THE American theatre has been consistently conservative in its architectural form until very recent years. From the time of the Nassau Street Theatre in early New York (1753) until the 1930's, the proscenium arch of varying proportions and the fixed seating were repeated in commercial, academic and community theatres. Occasionally within that period, an enterprising architect or producer would develop a project for a spectacle-type presentation, such as Steele Mackaye's Spectatorium, designed for the Chicago World's Fair of 1892. Each project would utilize some new features, but few were completed and none of them achieved any degree of permanence as a lasting contribution to theatre architecture in America. The outdoor theatres were often forced to imaginative expedients in staging, but invariably they relied on fixed seating which faced a permanently placed, but sometimes variously shaped, acting area. The small art theatres which began to mushroom in the 1920's usually were confined to small quarters and might have been expected to develop a unique architectural approach. However, for the most part, they retained the fixed proscenium-auditorium relationship. One notable exception was The Playbox Theatre, designed and developed by Gilmore Brown in Pasadena, California. In a relatively small area Mr. Brown achieved great variety by constant rearrangement of the seating and staging units so that the

LE théâtre américain est demeuré conservateur dans son style architectural jusqu'à ces dernières années. Depuis l'époque du Nassau Street Theatre de l'ancien New-York (1753) jusqu'après 1930, le principe du cadre de scène, de proportions variées, s'est répété dans tous les théâtres, qu'ils soient destinés à des professionnels, à des étudiants ou à des amateurs. Il est arrivé quelquefois, au cours de cette période, qu'un architecte ou un directeur entreprenant mette au point un projet pour la présentation de spectacles spéciaux, tel que le « Steele Mackaye's Spectatorium » à l'Exposition Universelle de Chicago en 1892. Chacun de ces projets utilisait des éléments nouveaux, mais leur caractère passager leur enleva toute influence durable sur l'architecture du théâtre en Amérique. Les théâtres de plein-air durent souvent recourir à des expédients créateurs, mais invariablement ils comportaient des sièges fixes faisant face à une aire de jeu toujours orientée de la même façon. Les petits théâtres d'art qui commencèrent à pulluler après 1920, ordinairement confinés en des locaux étroits, maintinrent le rapport scène-salle habituel. Une exception notable, le « Playbox Theatre » conçu par Gilmore Brown à Pasadena en Californie. Disposant d'une superficie restreinte, M. Brown fit preuve de variété, par un réaménagement constant des sièges et des éléments de la scène, faisant de son théâtre un espace dis-

theatre, which had been a building in the past, now was only space - space which was adapted in any way that suited the play or the producer's fancy. This is the basis of the concept of flexible theatre and it is no accident that it provided the impetus for the arena or theatre-in-the-round movement in America. This particular form has had great popularity in recent years but in most instances has retained the same rigidity which has been so objectionable in the traditional theatre. The flexible or adjustable theatre must therefore be considered as a relatively new phenomenon on the American scene.

The ever present desire on the part of theatre personnel for greater freedom and mobility, coupled with new methods of construction and the general relaxing of building and fire codes, have produced a wide variety of experimental forms that may be divided roughly into three types : the flexible auditorium, the flexible stage and varying combinations of these two. In the first instance there have been experiments involving the moving of individual seats, blocks of seats or sometimes an entire auditorium floor. Generally, however, those who limit their changes to the auditorium are interested only in limiting its size or seating capacity and not its audience-stage relationship. This is particularly true of auditoriums in the larger educational institutions where the space is used for theatre, lectures, concerts and general public gatherings. Curtains or folding wall sections are employed to cut off sections of the house (often the balcony or under balcony areas) to reduce capacity. Such systems have been employed in auditoriums at the University of Wisconsin, Madison, Wisconsin; Stanford University, Stanford, California; the University of Indiana, Bloomington, Indiana, and Pacific Lutheran College, Parkland, Washington. These adjustable sizes and shapes may well have been inspired by the theatre at Malmö, Sweden. Some small playhouses have employed an adjustable floor that is used flat for dances or general convocations, but is tilted or raked for theatrical purposes. One theatre plan calls for an auditorium floor made in sections. Each section revolves on a horizontal axis. This floor section is plain on one side and has opera chairs on the other and revolving the sections changes the area from a clear floor to an upholstered-seat auditorium. In all such cases, however, the proscenium remains fixed and the changes in the

ponible, qui pouvait devenir tout ce que réclamait la pièce ou la fantaisie du metteur en scène. C'est le principe même du théâtre adaptable. Et de là naquit le théâtre en rond, qui connut une grande popularité ces dernières années, bien qu'on y retrouve trop souvent cette même rigidité que l'on a tellement blâmée dans le théâtre traditionnel. Le théâtre adaptable dans toute sa flexibilité est un phénomène relativement récent.

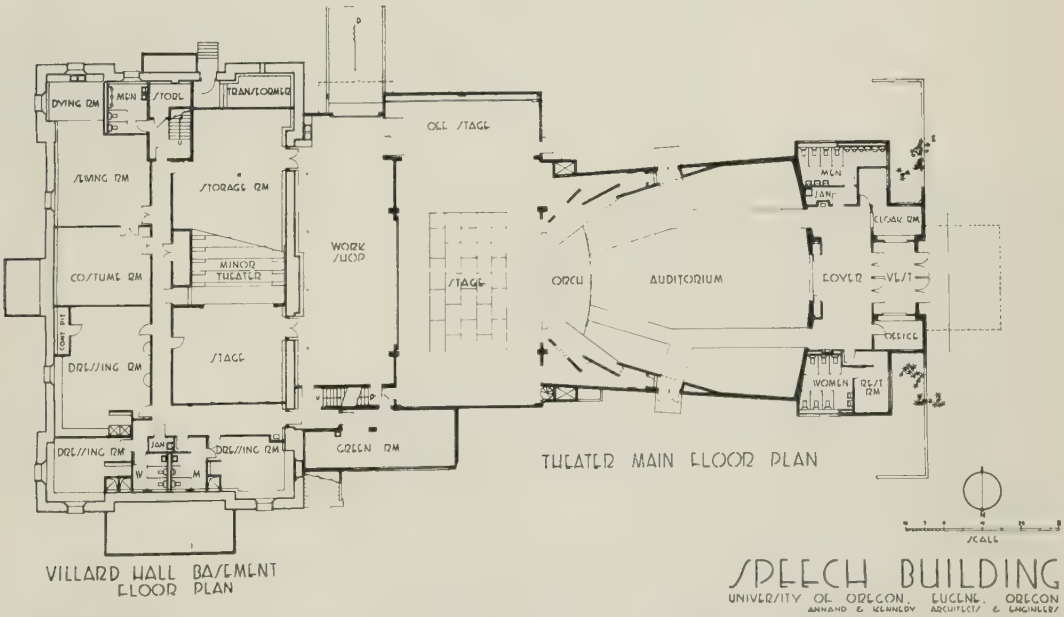
L'aspiration des gens de théâtre vers plus de liberté et de mobilité, les nouvelles méthodes de construction et l'assouplissement des lois sur la construction et les risques d'incendie, ont eu pour résultat toute une série de formes expérimentales qu'on peut grossièrement diviser en trois catégories : salle adaptable, scène adaptable et combinaison de ces deux types.

Dans le premier cas, on peut déplacer les sièges, un à un, par groupes ou tous ensemble; le plus souvent l'objectif est de réduire les dimensions de la salle ou le nombre de sièges et non pas de modifier le rapport scène-salle. Ceci est particulièrement vrai dans les grandes écoles où la salle sert à la fois pour le théâtre, les conférences, les concerts et les réunions publiques. Des rideaux ou des panneaux escamotables sont employés pour neutraliser certaines parties de la salle, par exemple le balcon ou la partie du parterre sous le balcon. Ce système a été employé dans les auditoriums de l'Université du Wisconsin, (Madison), de l'Université de Stanford (Califonie), de l'Université de l'Indiana (Bloomington) , et au Pacific Lutheran College (Parkland, Washington). Ces dimensions et formes ajustables se sont peut-être inspirées du Théâtre de Malmö en Suède. Quelques petites salles ont utilisé un plancher mobile, plat pour des réunions dansantes par exemple, mais incliné pour les représentations théâtrales. Un certain projet prévoit un plancher de salle divisible en éléments; chaque élément tourne sur un axe horizontal : il est plat d'un côté et pourvu de fauteuils de l'autre. Dans tous ces cas, le cadre de scène reste fixe et les changements dans la salle se bornent au nombre ou à la position des sièges. Aucun de ces systèmes n'a conquis l'adhésion générale et il ne convient peut-être pas de les appeler des « théâtres adaptables ».

auditorium are merely changes in the number or position of the seats. None of the systems have achieved popular acceptance and it is doubtful if they warrant the title of flexible theatre.

The most determined effort has been made to free the theatre of the rigidity of the picture frame. This is not merely a rebellion against an architectural form, but the outgrowth of a new philosophy of production which is opposed to the peephole concept. Such a philosophy seeks to destroy the cleavage between audience and actor and to provide a subtle suggestion, if not an actual merging, of the two theatre areas hitherto clearly separated. The flexibility of the proscenium has sometimes been secured by its complete elimination or by the provision of adjustable screens which, in their movement, allow difference in position, size and proportion. As a supplement to this « wall » freedom, there has been a similar attempt to secure « floor » freedom. Where the stage once terminated in a fixed lip, it now is often extended into the auditorium as a large apron or as side stages. The orchestra area may be floored over or may consist of one or more elevators, as in the new theatre at San Francisco State

Un effort véritable a été fait pour libérer le théâtre de la rigidité du cadre de scène. Ce n'est pas une simple rébellion contre une forme architecturale, mais le développement naturel d'une nouvelle conception du spectacle, opposée au principe du « judas ». Cette conception vise à détruire la barrière entre l'auditoire et l'acteur et à produire une subtile interpénétration entre deux aires jusqu'ici séparées. On est allé jusqu'à supprimer complètement le cadre de scène, ou à modifier au moyen d'écrans mobiles sa position et ses proportions. En outre, la scène n'a plus de frontière fixe : elle s'avance souvent dans la salle ou s'adjoint des scènes latérales. La fosse d'orchestre peut être surélevée ou se diviser en sections mobiles, sur ascenseurs, comme au nouveau théâtre du State College de San Francisco (Californie). Quand des scènes latérales se marient à un tel plancher mobile, elles peuvent constituer dans la salle une aire de jeu presque aussi grande que celle qui se trouve derrière le cadre. Ces scènes latérales peuvent s'avancer le long des murs de côté, en enserrant le public, tout en étant accessibles par des auvents latéraux ou écrans. Ce système est employé au théâtre de l'Université d'Orégon (voir fig. 1, 2 et 3).

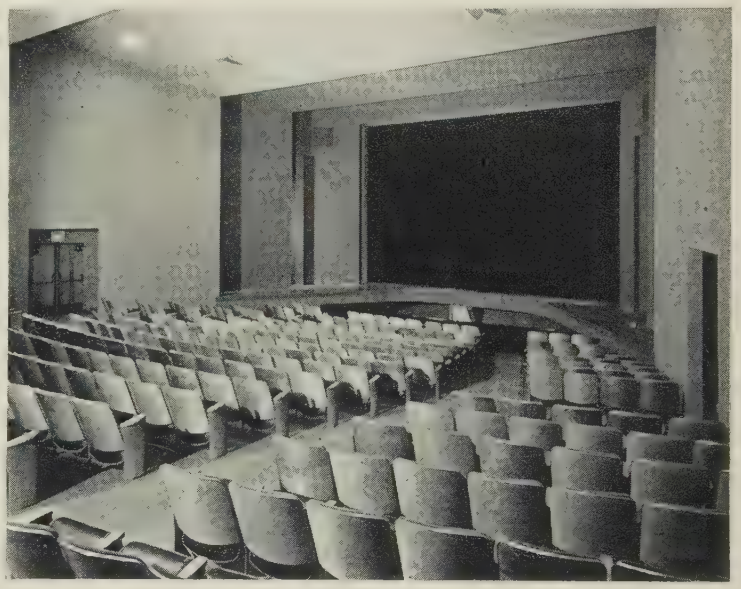



1. - The University Theatre, University of Oregon. Ground Plan. Capacity, 401. Proscenium width 32 feet. Stage depth 36 feet (when opened into shop in rear, 56 feet). Switchboard in rear of the auditorium. Sound booth in left louvers. Designed by Horace W. Robinson; Architects, Annand and Kennedy. P : Tom Burns.

1. - Le Théâtre de l'Université de l'Orégon. Plan du rez-de-chaussée. 401 places. Ouverture du cadre : 11 m. Profondeur de la scène : 12 m. Tableau des commandes électriques au fond de la salle. Projet d'Horace W. Robinson. Architectes : Annand et Kennedy. P : Tom Burns.

College, San Francisco, California. These elevators may serve as an extension of the stage floor, a moveable orchestra platform, or as a freight elevator to lower storage areas. When side stages are coupled with such a moveable orchestra floor they may provide a playing area *within* the auditorium almost as large as that conventionally held behind a proscenium arch. The side stages may extend out on the side walls enclosing a portion of the audience and are accessible by side portal or louvre entrances. This system is employed in the theatre at the University

On y a présenté récemment *The Contrast*, une comédie américaine déjà ancienne, presque entièrement en avant du cadre de scène et en étroite intimité avec le public.



2. - The University Theatre, University of Oregon. Interior View of auditorium and stage. Proscenium width 32 feet. Right side stage with portal and louvers shown. Four ceiling louvers in auditorium ceiling for stage lighting.

2. - Le Théâtre de l'Université de l'Orégon. Vue intérieure. Côté droit de la scène avec portail et volets. Quatre volets pour projecteurs dans le plafond de la salle.

P : Tom Burns.

☆

Le Théâtre Euclide de la 77me Rue, récemment achevé à Cleveland, a suivi le plan général des scènes gréco-romaines et élisabéthaines. Une large avant-scène pénètre dans l'auditoire et ses entrées latérales sont mobi-

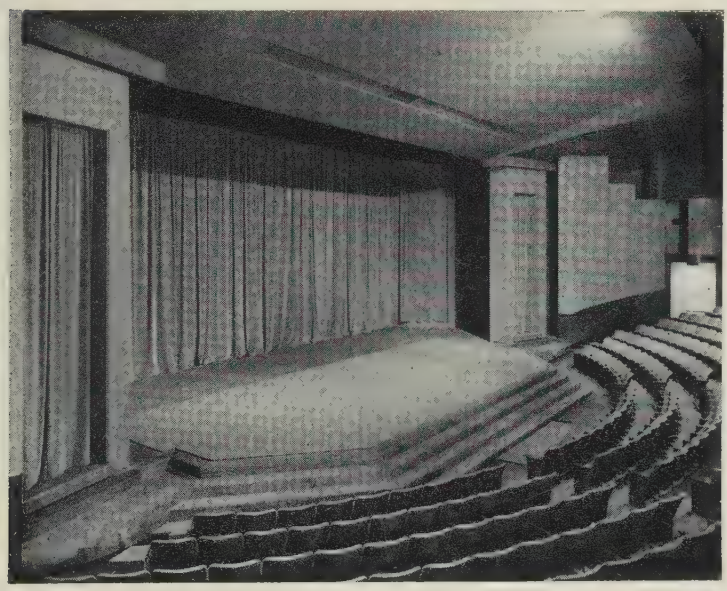
3. - The University Theatre, University of Oregon. Scene from *The Contrast*. The major portion of the scene represented here is within the walls of the auditorium. A small portion at the rear goes back to the stage proper. Setting designed by John Jensen.

3. - Le Théâtre de l'Université de l'Orégon. Décor pour *The Contrast*. La plus grande partie du tableau ici représenté prend place entre les murs mêmes de la salle. Décor de John Jensen.

of Oregon (see fig. 1, 2 and 3). A recent production of the early American comedy *The Contrast* in this theatre brought the play almost entirely through the proscenium wall and into close proximity with the audience. This effect has sometimes been achieved in the professional American stage as in *Camino Real* but usually only by disregarding the proscenium limitations. The recently completed Euclid-77th Street Theatre of the Cleveland Playhouse, Ohio, follows the general plan and style of the Greco-Roman and Elizabethan stages. An open platform stage with apron extends into the auditorium with moveable portals at each side. There is no curtain and no proscenium in the conventional sense (see fig. 4).

les. Il n'y a pas de rideau ni de cadre de scène au sens propre (voir fig. 4).

Peut-être la qualification d'« adaptable » ne convient-elle parfaitement qu'au théâtre où scène et salle peuvent être bouleversées de fond en comble. C'est le cas de ces bâtiments remodelés (chaufferies, salles de classe ou entrepôts) qui ne se prêtent à aucune des formes traditionnelles de représentation et que l'on s'efforcera souvent d'adapter aux nécessités de chaque pièce en particulier. Semblable principe a été utilisé avec succès au Théâtre 170 de l'Université de Californie à Los Angeles. Ici, une salle de cours relativement petite a été équipée en théâtre, mais avec des sièges mobiles. Le plan ci-joint indi-



4. - Euclid - 77th Street Theatre, Cleveland Play House, Cleveland, Ohio. Capacity, 560. Stage 46 feet wide between two side portals as shown. Portals may be moved out to produce 64 feet width. Depth of the stage is 33 feet. Switchboard is at the rear of the auditorium. There is no curtain. Designed by Frederic McConnel; Architect, Francis K. Draz.

4. - Le Théâtre Euclid de la 77me Rue, Cleveland, Ohio. 560 places. Scène large de 15 m. Les deux portes latérales peuvent être enlevées pour donner à la scène une largeur de 21 m. Profondeur de la scène : 11 m. Tableau de commandes au fond de la salle. Pas de rideau. Projet de Frédéric McConnel. Architecte : François K. Draz.

P : Hastings-Willinges.

Probably the only form which really deserves the term « flexible » is the unique theatre plant so constructed as to allow complete interchange between auditorium and stage. Often such theatres are remodeled foundries, boiler rooms, classrooms or store areas. The producing group, having acquired the area and realizing that it does not lend itself ideally to any of the standard forms of presentation, will often attempt to adjust the staging and seating to the needs of the particular play. Such an arrangement has been successfully employed in Theatre 170, University of California at Los Angeles. Here a relatively small classroom has been equipped as a theatre, but with moveable seating. The accompanying chart illustrates nine different

que neuf manières différentes dont a été réalisé le rapport scène-salle et les photos en découvrent trois autres (voir fig. 5, 6, 7 et 8). Les responsables de ce théâtre admettent que ce ne sont là que des expédients, mais des expédients fructueux et stimulants. Le théâtre professionnel Turnabout de Los Angeles emploie un long hall avec sièges réversibles : le public voit une partie du spectacle à l'une des extrémités du hall et se retourne pour voir la suite.

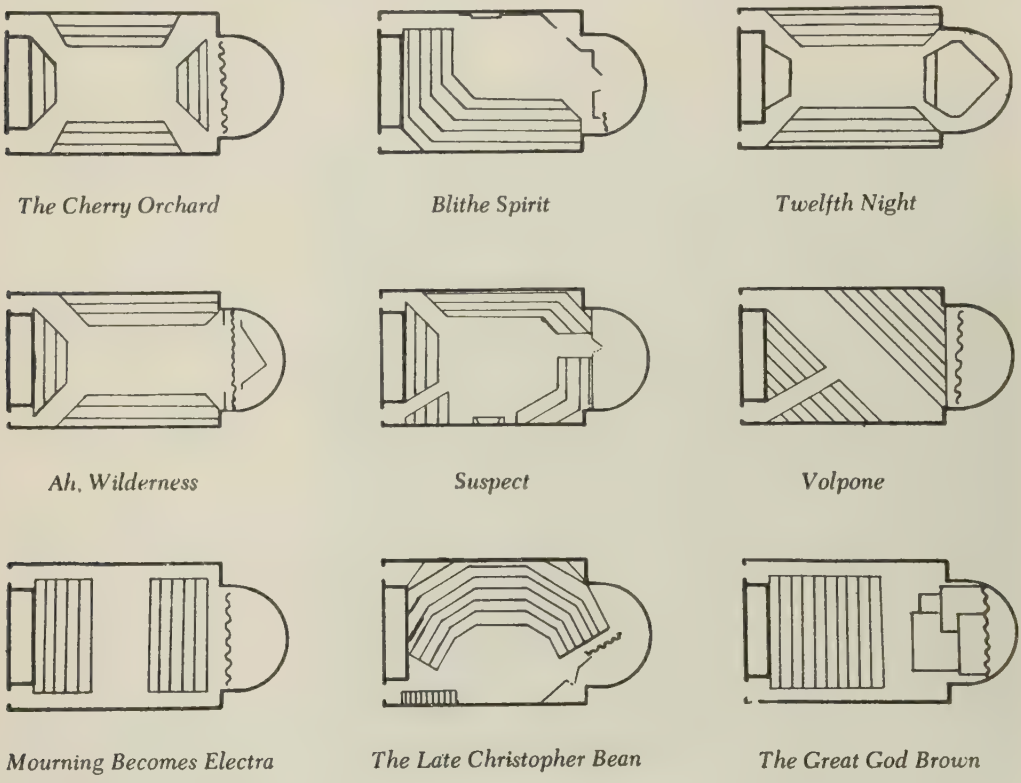
☆

A l'Université de Baylor à Waco (Texas), le public pivote sur des sièges tournants pour

audience-stage relationships and the photographs reveal three other ones (see fig. 5, 6, 7 and 8). The staff of this theatre concedes that use of this area is largely expedient, but that its appointments have been stimulating and the results novel. The professional Turnabout Theatre in Los Angeles employs a long hall with reversible seating. Here the audience views a production at one end of the hall for a portion of the program and then reverses

se trouver face à quatre scènes différentes, à mesure que l'action se déroule (voir fig. 9). Les mêmes sièges peuvent être installés sur les quatre scènes, procurant ainsi un théâtre en rond. Néanmoins, ce théâtre conserve et même multiplie le principe du cadre de scène.

Au théâtre de l'Antioch College (Yellow Springs, Ohio), les dimensions, la forme et le rapport scène-salle se modifient aisément,




its seating to watch the balance of the program at the opposite end.

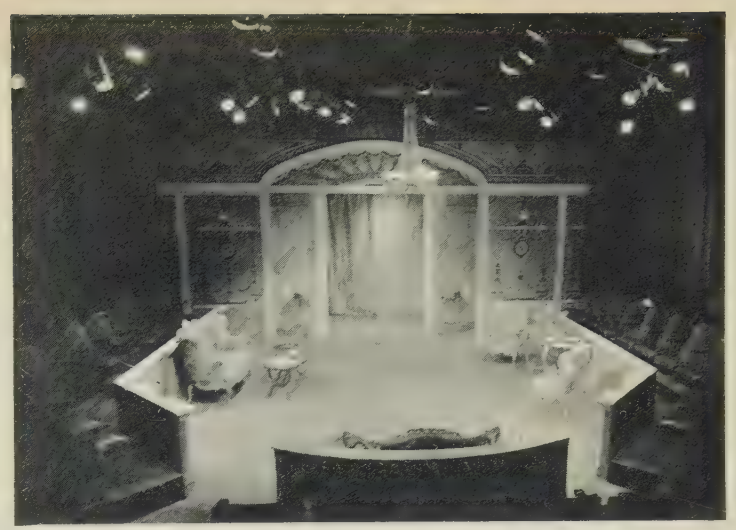
At Baylor University in Waco, Texas, the audience is allowed to turn in swivel chairs to face four different stages as the action of the play progresses. (See fig. 9). The same chairs on the stages shown would convert this theatre into arena staging. Stage and auditorium are truly interchangeable in this instance, although the conventional proscenium opening has not only been retained but multiplied.

In the theatre at Antioch College, Yellow Springs, Ohio, the size, shape and audience-stage relationship is easily adjusted by significant changes in the position of blocks of

5. - Theatre 170, University of California, Los Angeles. Diagrams showing nine arrangements of sets and seats for a wide variety of plays produced in this theatre. Seats for the audience are indicated by parallel lines.

5. - Le Théâtre 170 de l'Université de Californie, Los Angeles. Neuf dispositions de la scène et des sièges correspondant à la grande variété de pièces présentées dans ce théâtre. Les sièges sont indiqués par des lignes parallèles.

en changeant la position des blocs de sièges et des éléments mobiles. A l'une des extrémités, une scène élargie se prête au jeu « à



6. - Theatre 170, University of California, Los Angeles. *An Ideal Husband - Un Mari idéal.* Oscar Wilde.

7. - Theatre 170, University of California, Los Angeles. *Lower Depths - Les Bas-Fonds,* Maxim Gorki. P : David Saxon.

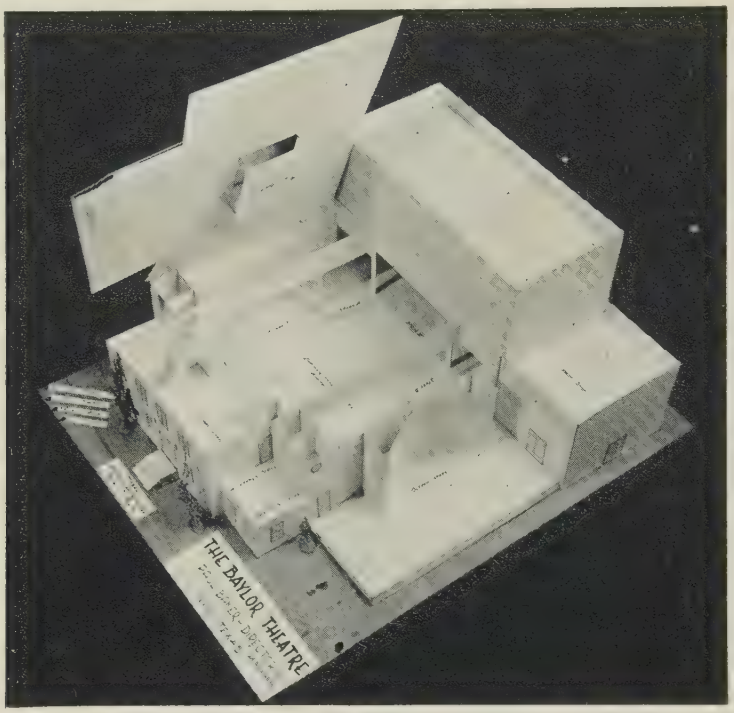
8. - Theatre 170, University of California, Los Angeles *Richard II,* Shakespeare.

seating and moveable sections. The enlarged stage area at one end of the building serves for proscenium staging and grid operated scenery (see fig. 10 and 11).

Most of the experimentation in this type of theatre has been done by the academic theatre. With one or two exceptions, the professional and the community theatre has retained the standard form with occasional excursions into arena staging. It is to be expected, then, that the best example of plasticity in theatre planning which has actually reached construction and has proven its effectiveness in use is to be found among the new university structures. The Ring Theatre, on the campus of the University of Miami, Coral Gables, Florida, was designed by Robert M. Little and Marion I. Manley (1951). The main theatre is a reinforced concrete inverted bowl joined by a covered promenade to two other work areas in separate buildings and on opposing sides (see fig. 12). One of these buildings houses the mechanical and artistic elements of produc-

l'italienne » avec décors machinés (voir fig. 10 et 11).

La plupart des essais de ce genre ont été faits par le théâtre universitaire. A une ou deux exceptions près, le théâtre professionnel et le théâtre amateur ont conservé la forme conventionnelle. Il est donc normal que le meilleur exemple de souplesse dans la conception architecturale soit offert par un bâtiment universitaire récent mais qui a néanmoins fait ses preuves. Le Ring Theatre, rattaché à l'Université de Miami (Coral Gables, Floride), fut conçu par Robert M. Little et Marion I. Manley en 1951. Le théâtre proprement dit a la forme d'un bol retourné, en béton armé, relié par une allée couverte à deux autres bâtiments servant de locaux de travail (voir fig. 12). L'un de ces bâtiments abrite les ateliers de menuiserie, de peinture, de couture, etc., et l'autre bâtiment sert d'entrée pour le public, avec caisse, contrôle, hall de circulation, etc. Le plan du bâtiment central est un cercle parfait. Pour les représentations « en rond », un espace pour les ac-

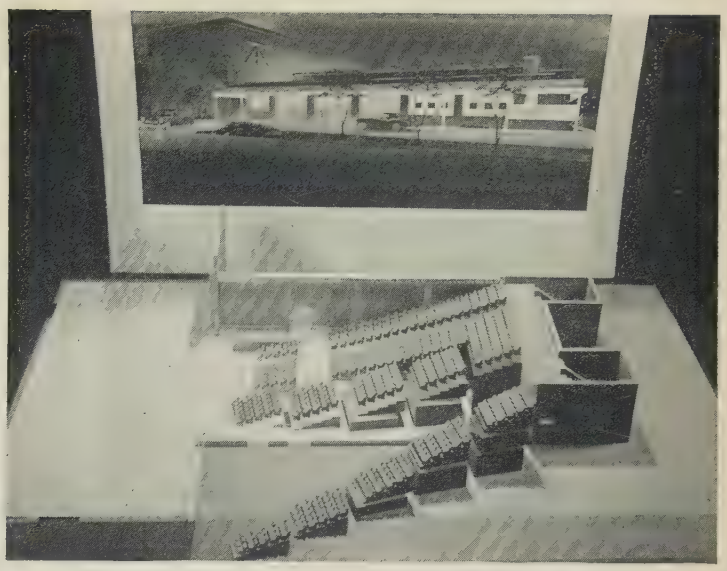


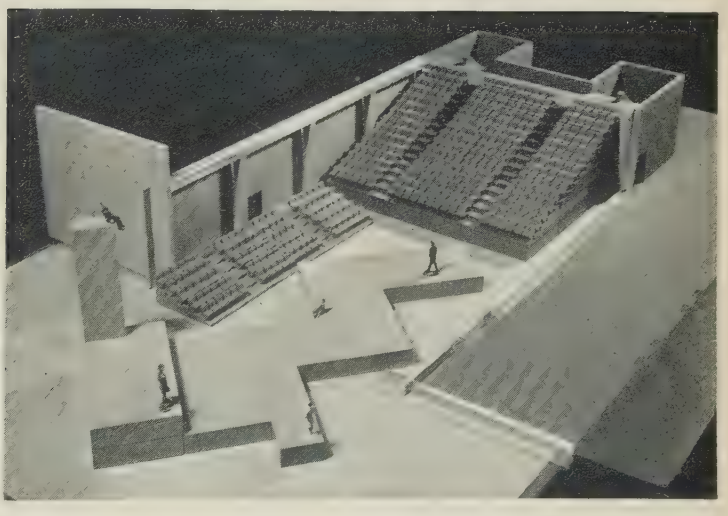

9. - The Baylor Theatre, Baylor University, Waco, Texas. Designer, Paul Baker.

9. - Le Théâtre de l'Université de Baylor, Waco, Texas. Projet de Paul Baker.

P : Jimmie Willis.

10-11. - Antioch College Theatre, Yellow Springs, Ohio. (Model). Rebuilt from former foundry. Capacity, 350. Width of house 50 feet. Architect, George F. Schatz.



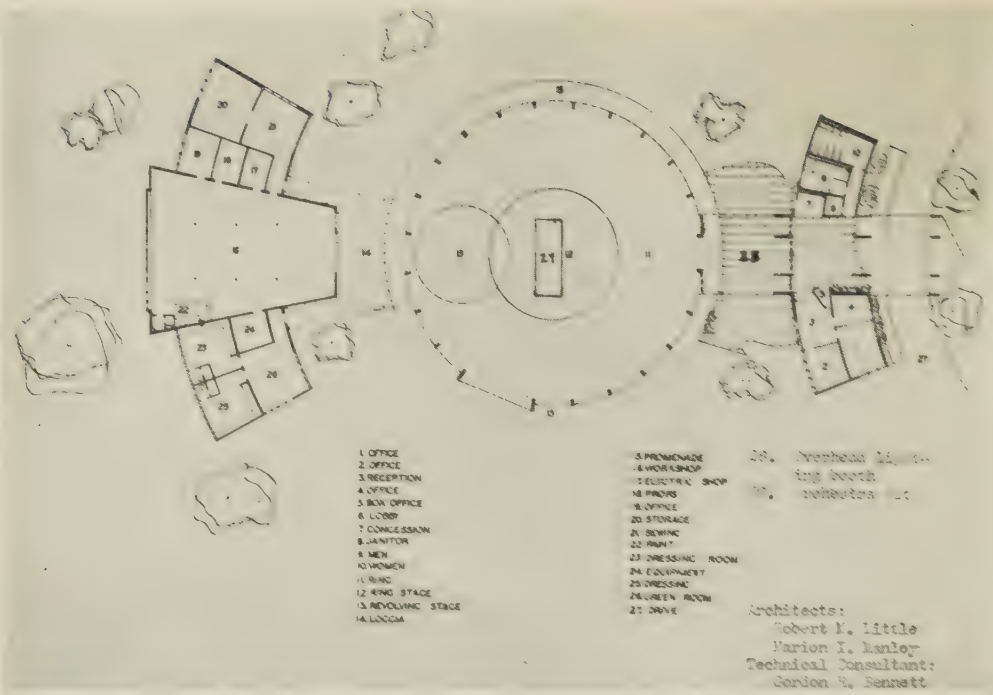


10-11. - Théâtre de l'Antioch College, Yellow Springs, Ohio. 350 places. Largeur de la salle : 17 m. Architecte : Georges F. Schatz.

P : Axel Bahnsen.

tion such as scene building, painting, costume, construction, dressing rooms, etc..., and the other building is the « front of the house » with box office, reception areas, and rest-rooms. The plan of the central building is a perfect circle. For arena type staging, a ring for performers is provided in the center, surrounded by moveable raisers with folding canvas yacht-type chairs for the audience. For other types of staging, the audience can be grouped on two sides with a long staging area between, on one side facing a conventional simulated proscenium arch, or even moved out-of-doors for theatre under the stars. In utilizing the proscenium position it also is equipped with a 30 foot revolving stage that is recessed in the floor. Also recessed in the

teurs est réservé au centre, entouré d'élévateurs où sont disposés des sièges pliants, en toile, pour le public. Pour d'autres genres de mises en scène, le public peut être groupé sur deux côtés entourant une aire de jeu allongée, ou bien d'un seul côté face à un semblant de cadre de scène, ou même encore déplacé à l'extérieur pour un spectacle à la belle étoile. Dans le cas de l'utilisation du cadre de scène, on dispose d'un plateau tournant de 10 mètres, dissimulé dans le plancher. Dans le plancher du cercle principal se cache également une fosse qui peut être utilisée pour l'orchestre ou comme trappe. Dans chaque cas, l'éclairage de la scène vient d'un gril ayant l'aspect d'une caisse à claire-voie, suspendue au centre du dôme. La contenance de la salle




12. - The Ring Theatre, University of Miami, Coral Gables, Florida. Exterior View. Capacity, 400-900. Architects : Robert M. Little, Marion I. Manley. Technical Consultant : Gordon R. Bennett.

12. - Le Ring Théâtre de l'Université de Miami, Coral Gables, Floride. 400 à 900 places. Architectes : Robert M. Little et Marion I. Manley. Conseiller technique : Gordon R. Bennett.

main ring floor is a pit that may be used for orchestra, traps, or covered as a part of the stage or auditorium floor. Stage lighting for any of the various theatre forms is mounted in an « egg crate » grid, suspended from the center of the dome. The capacity of the house ranges from 400 to 900, depending upon the arrangement, but in all instances, the individual seat is no more than eight rows from the playing space. In spite of this large seating capacity which rivals some of the commercial theatres, the Ring still remains an intimate theatre.

As a general type flexible theatre offers great stimulation to both audience and theatre personnel. It is particularly provocative for the playwright who often wishes to make an unconventional approach to a dramatic problem but feels that he is imprisoned by the rigidity of the architectural picture frame. For the designer, the flexible stage provides another dimension in addition to the usual pictorial composition and the added opportunity for performer-spectator fusion. Flexible theatre extends its influence over the theatre audience and another facet is added to the complex problem of emotional contagion. For actor and technician this form presents new, but not insurmountable difficulties, and the general reaction has largely been affirmative. Since World War II there has been a

varie de 400 à 900 places suivant l'aménagement, mais dans tous les cas, aucun siège n'est à plus de 8 rangs de l'aire de jeu. Ainsi, malgré cette capacité qui rivalise avec certains théâtres commerciaux, le Ring demeure un théâtre intime.

D'une manière générale, le théâtre adaptable est un puissant stimulant pour le public et pour les gens de théâtre. C'est aussi un excitant pour l'auteur dramatique qui souvent souhaiterait adopter un style non conformiste, mais se sent emprisonné par la rigidité du théâtre à cadre de scène. Au décorateur, la scène adaptable apporte une dimension supplémentaire et l'occasion d'un rapprochement entre l'acteur et le spectateur.

strong increase in theatre building in academic and community centers while the professional theatre has lagged behind. The more progressive architects who were relatively uninterested in the fixed traditional forms are now turning to theatre architecture as a logical outlet. Frank Lloyd Wright has developed considerable excitement with plans originally projected for a theatre in Hartford. Richard Neutra has built a new theatre for the Orange Coast Junior College in California that is so arranged that it may be opened to the outside and the play may proceed in the open. Arch Lauterer of Mills College in California has long been an advocate of flexible staging and he has developed his theatre as an undisguised « place for seeing » which is reminiscent of the highly experimental movements of the late 19th and early 20th centuries in Europe, or more recently of the work of Erwin Piscator. Such a theatre often disregards the factors of disguise, masking, illusion and neatness of trim for a functional stage machine which is highly efficient, one which merely allows the play to happen. Since the true concept of flexible staging defies lavish decor or rigid and uncompromising audience position, it usually results in productions with great emphasis on the fine quality of the acting or a highly distinctive and unique staging.

As further evidence of the promise of things to come, one of the most progressive minds in the American theatre, George Izenour, has recently turned his attention to the problem of the adaptable theatre form and he has envisioned a plan that provides completely mobile seating, staging, lighting, and scenic units — all under a highly systematized push-button control. This ambitious approach is not yet available for publication. In consideration of Mr. Izenour's other contributions, however, there is little doubt but that this study will provide a new standard of freedom from convention. The cumulative effect of such progressive thinking in architecture and staging has had a salutary effect on the American theatre, but it can be said with some assurance that « the best is yet to come ! ».

Pour l'acteur et le technicien, cette forme de théâtre offre de nouveaux obstacles à franchir, nullement insurmontables; aussi la réaction générale a-t-elle été favorable. Depuis la seconde Guerre Mondiale, les Universités et les groupements amateurs ont beaucoup construit, alors que les théâtres professionnels restaient en arrière. Les architectes les plus audacieux, qui s'intéressaient relativement peu aux formes établies par la tradition, se tournent maintenant vers l'architecture théâtrale. Frank Lloyd Wright a suscité un vif intérêt avec des plans établis à l'origine pour un théâtre à Hartford. Richard Neutra a construit un nouveau théâtre pour l'Orange Coast junior College en Californie, qui est aménagé de manière à pouvoir s'ouvrir pour des représentations en plein-air. Arch Lauterer, du Mills College en Californie, a toujours été partisan de la scène adaptable et il a conçu son théâtre comme un endroit fait ouvertement « pour voir »; c'est l'aboutissement des plus difficiles expériences de la fin du 19me siècle et du début du 20me en Europe, ou encore de l'œuvre d'Erwin Piscator. Un tel théâtre rejette l'illusion et l'ornement, en faveur d'un appareil de scène fonctionnel et de haute efficacité.

☆

Une promesse de plus : l'un des esprits les plus entreprenants du théâtre américain, Georges Izenour, a récemment porté son attention sur le problème du théâtre adaptable et il projette un plan qui comporterait une mobilité complète des sièges, de la scène, de l'éclairage et des éléments de décors — le tout commandé par un tableau de contrôle parfaitement étudié. Cet ambitieux projet n'est pas encore au point. Cependant, compte tenu des travaux antérieurs de M. Izenour, cette étude sera certainement un nouveau pas dans la voie du non-conformisme.

Tous ces efforts ont eu déjà une influence salutaire sur le théâtre américain, mais l'on peut dire que « le meilleur est encore à venir ».

Horace W. ROBINSON

# THE DRAMATIC STUDIO OF THE UNIVERSITY OF BRISTOL

# LE STUDIO DRAMATIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRISTOL

*RICHARD SOUTHERN*

THE Dramatic Studio of the University of Bristol was opened on 9 February 1951. After nearly four years of testing in practice its details have proved sufficiently suitable to their purpose to justify the following short account.

The problem set in the planning of the Dramatic Studio was the following; — to provide, in a given hall, a lecture-room adequate for the day-to-day work of the students of the Department of Drama of the University, and at the same time so to equip it that at any desired time the room might be transformed into a reasonably close working resemblance to any type of theatre likely to be met with in normal study of present or past drama.

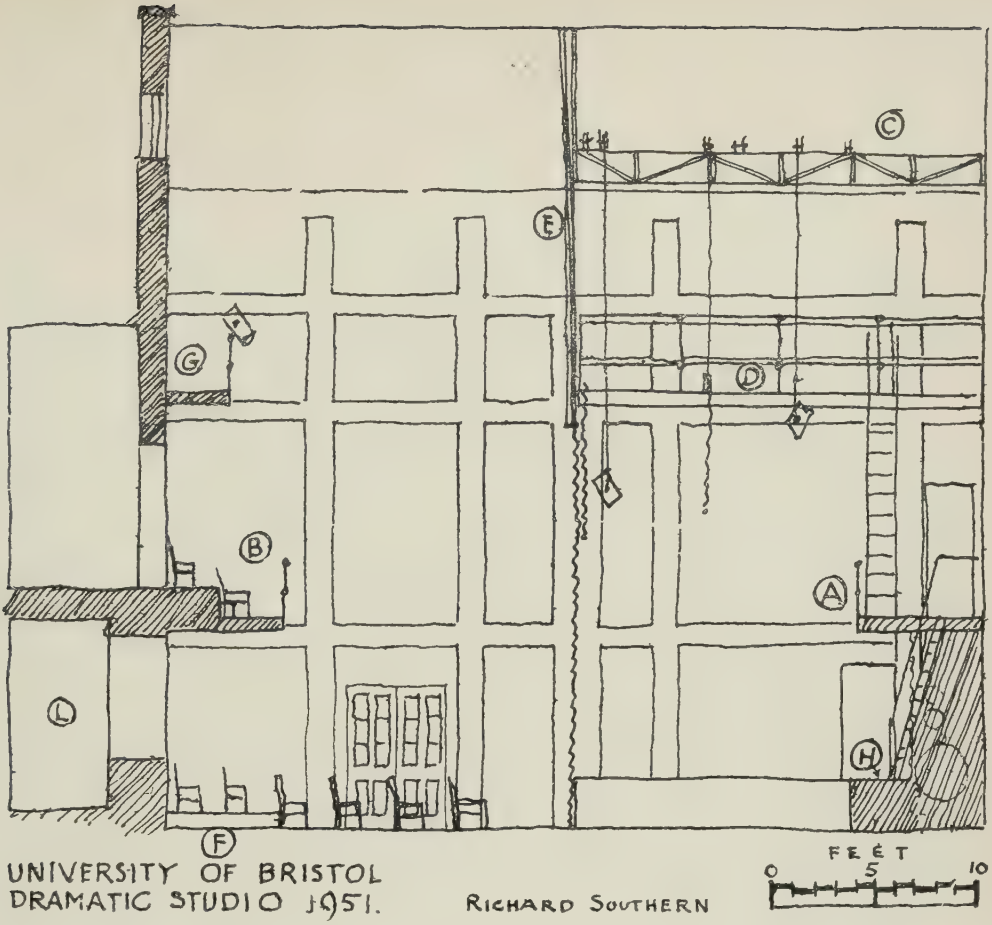
Reviewing this somewhat wide matter of the forms of drama, past and present (and the types of stage each requires), one may simplify to three main types — the first type of drama is designed for a typical *picture-frame stage* such as we commonly see today, having the audience only in front; the second is for an *open stage*, or platform with a backing at one side only and the audience round the other three sides; and the third for an *arena or centre-stage* style of presentation, with the audience on all four sides and the stage in the middle. The last variant is chiefly required for experimental work; the first two variants have each a tremendous body of dramatic literature already

LE Studio Dramatique de l'Université de Bristol a ouvert ses portes le 9 février 1951. Après quatre ans, il a suffisamment fait ses preuves pour justifier le bref rapport que voici.

Le problème était le suivant : disposer, dans un hall déterminé, d'une salle de conférences propice au travail quotidien des étudiants du Département d'Art Dramatique de l'Université et, en même temps, l'équiper de telle sorte qu'à tout moment la salle puisse être transformée en n'importe quel type de théâtre dont l'étude fait normalement partie de l'histoire de l'art dramatique.

Pour résumer cette évolution des formes (et des types de scènes qu'elle requiert), on peut la réduire à trois types principaux : le premier correspond à la scène fermée, souvent dite « à l'italienne », la plus courante aujourd'hui, avec le public de face; le second type est la scène ouverte, que l'auditoire entoure de trois côtés; le troisième type est l'arène ou « théâtre en rond », où l'auditoire est tout autour et la scène au centre. Cette dernière disposition est principalement destinée au travail expérimental, alors qu'aux deux premiers types se rattache un prodigieux héritage de littérature dramatique.

Il fallait donc commencer par prévoir trois types de théâtre, sans compter les variantes qui pouvaient devenir nécessaires ultérieurement. Ces trois types principaux sont le traditionnel théâtre « à l'italienne », le théâtre à scène ouverte et le théâtre en rond.




1. - Longitudinal section.

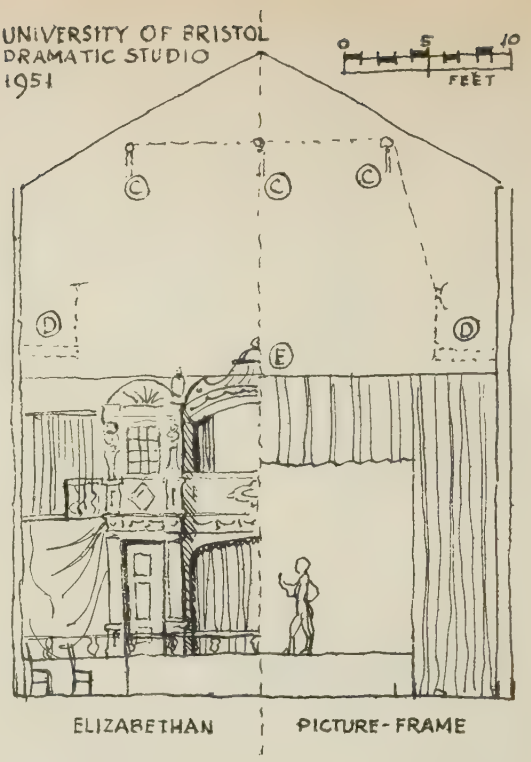
1. - Coupe longitudinale.

written for them — but both are, of course, also fit channels for experimental work.

We thus need for a start to provide for three types of theatre — quite apart from sub-variants of these types which may be needed subsequently. These three main types, then, are the orthodox picture-frame theatre, the open stage theatre, and the arena theatre.

The hall available was a disused squash-racket court, about 40 x 30ft, with side walls 29ft high and 36ft to the centre ridge of the pitch roof. Thus only a « miniature » theatre could be made. Two existing features considerably influenced the scheme; firstly, the pipes of a calorifier system ran across one end of the room; and secondly, owing to subsidence the side walls were considerably out of the vertical. The latter difficulty was dealt with by the ingenuity of the architects to the University, Messrs Oatley and Brentnall, who

Le hall disponible consistait en une salle de tennis désaffectée, d'environ 13 m x 10 m, avec des murs latéraux de 9 m 50 de hauteur et 12 m du centre de la salle au point le plus élevé du plafond. De ce fait, un théâtre miniature pouvait seul être réalisé. Deux points dont il fallait tenir compte influencèrent considérablement le projet : en premier lieu, la tuyauterie d'un système de chauffage traversait la salle et, deuxièmement, un affaissement écartait assez sensiblement les murs de la verticale. Cette dernière difficulté fut tournée grâce à l'ingéniosité des architectes de l'Université, MM. Oatley et Brentnall, qui furent d'une aide inestimable dans l'exécution. Ils construisirent une sorte de « corset » intérieur, composé de piliers d'acier et d'ancrages dans les murs, empêchant un affaissement plus important et donnant au surplus l'apparence de lignes verticales. Ce




2. - Cross section, showing alternative arrangements.

2. - Coupe transversale montrant deux possibilités d'aménagement.

were of invaluable assistance throughout the scheme. They built a sort of interior « corset » of steel posts and rails inside the walls to check further leaning and provide some sort of true vertical lines. This corset reduced the interior width of the hall to some 27ft clear, and gave a characteristic appearance to the walls.

The former difficulty — the calorifier pipes — suggested the whole scheme for the design : a platform was built above them a height of 10ft 6in (see at A in Fig. 1). This was provided with a removable railing, and a doorway at one end was made for access to the dressing-rooms outside the hall. Thus the first permanent feature of the scheme was planned in the form of a *stage gallery* (see Fig. 4). This gallery was to serve two purposes; first, as an *upper stage* in Elizabethan arrangements; second, as an *audience gallery* when the theatre was used with a central arena stage (see Fig. 6).

To complete this latter idea a similar gallery was built at the opposite end of the hall. This was planned only for audience and was to be so used in all three main arrangements of the theatre (see at B in fig. 1 and at fig. 11).

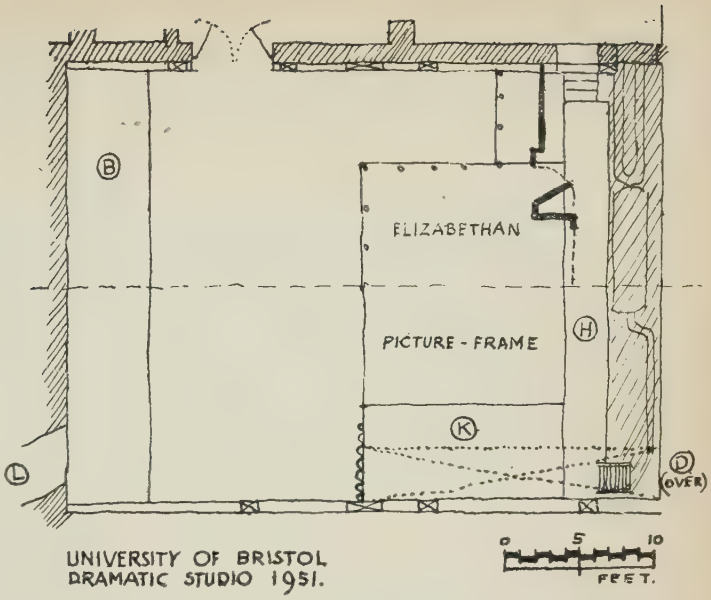
Thus stage-end and auditorium-end of the hall were now defined. The next permanent feature to be included was a simple form of « flies » above the stage area. This consisted of a tubular steel, lattice girder across the centre of the hall, with three similar girders reaching from it to the back wall to carry the pullies (see at C in Figs. 1 and 2, and at Fig. 5). A narrow fly-floor (D) was built either side above the stage, from which this grid could be served, and the whole was partly concealed from the audience by a permanent pelmet filling in the roof space (see at E in Fig. 1 and at Fig. 9). Access to these

« corset » réduisit la largeur intérieure du hall à environ 9 m, tout en donnant aux murs un aspect assez caractéristique.

L'autre difficulté — la tuyauterie — influença considérablement le projet : une plateforme fut construite par-dessus, à une hauteur de 3 m 50 environ (voir A dans la fig. 1). Ainsi, le premier trait permanent du projet consiste en une galerie de scène (voir fig. 4). Cette galerie devait servir : 1° de scène supérieure dans le dispositif élisabéthain; 2° de balcon pour le public dans le système « en rond » (voir fig. 6). Par souci d'équilibre, une galerie similaire fut construite de l'autre côté de la salle, cette galerie étant destinée uniquement aux spectateurs dans les trois dispositifs (voir B en fig. I et fig. 11).

De la sorte, l'orientation de la scène et de la salle était définie.

Une autre caractéristique permanente devait se trouver dans le système simplifié de « cintres », installé au-dessus de la scène : une armature d'acier tubulaire à la moitié du hall et, partant de là, trois traverses rejoignant le mur du fond et portant les poulies (voir C en fig. 1 et 2 et fig. 5). Une étroite passerelle (D) fut construite de chaque côté de la scène, d'où l'appareillage des cintres puisse être actionné, le tout restant caché au public grâce à une draperie tombant du plafond (voir E en fig. 1 et fig. 9).




3. - Plan, showing alternative arrangements of stage.

3. - Plan montrant deux possibilités d'aménagement de la scène.

fly-floors was by steel ladders from the stage gallery.

There were only three other permanent features : 1) a low rostrum across the back of the auditorium to raise the last two rows of seats (F) ; 2) a narrow gallery high in the wall opposite the stage to serve as a lighting-bridge (see at G in Fig. 1 and at Fig. 11) ; and 3) a very small stage (H in Figs. 1 and 3, see also Fig. 4) in front of the calorifier casing, only 2 ft high and 3 ft deep, stretching right across the hall save for a short flight of steps down to the lower entrance to the dressing-rooms. This soon became nicknamed the « rump » stage.

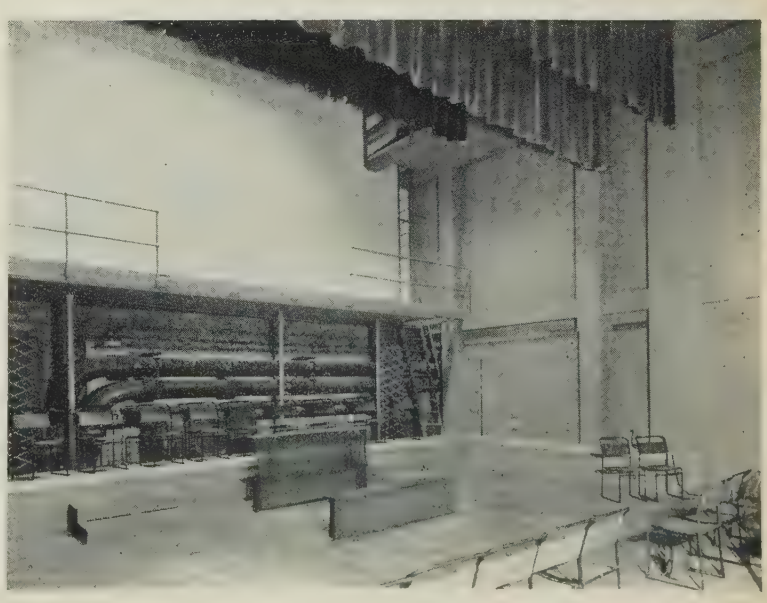
All lighting is suspended either from the

Derniers éléments fixes : 1) au fond de la salle, un praticable surélevant les deux derniers rangs de sièges (F) ; 2) suspendue au mur opposé à la scène, une étroite passerelle servant de « pont d'éclairage » (voir G en fig. 1 et 11) ; 3) une très petite arrière-scène (H en fig. 1 et 3 ; voir aussi fig. 4), haute de 60 cm. seulement, sur 90 cm. de profondeur.

Tout l'éclairage est aux cintres ou au pont. Le tableau de commandes est installé au fond de la salle, derrière une porte vitrée (L).

Passons maintenant aux éléments interchangeables.

En premier lieu, la scène est faite de 12 praticables repliables. Six de ces praticables



4. - The empty hall, showing the stage gallery over the pipes and the "rump" stage in front of them. The railing to the stage gallery is partly removed.

4. - Le hall vide, présentant la galerie de scène au-dessus de la tuyauterie et l'étroite arrière-scène. La balustrade de la galerie de scène est partiellement enlevée.

P : Desmond Tripp. Reproduced with the permission of *The Architects' Journal*.

5. - View under the grid, taken across between the fly-floors.

5. - Vue des cintres et d'une des passerelles de commande.

grid or on the rail of the front-of-house light-gallery. The control board is situated at the back of the auditorium behind a glass-panelled door (L). Dimming is by the saturated choke system. A full sound system is also controlled from the same room.

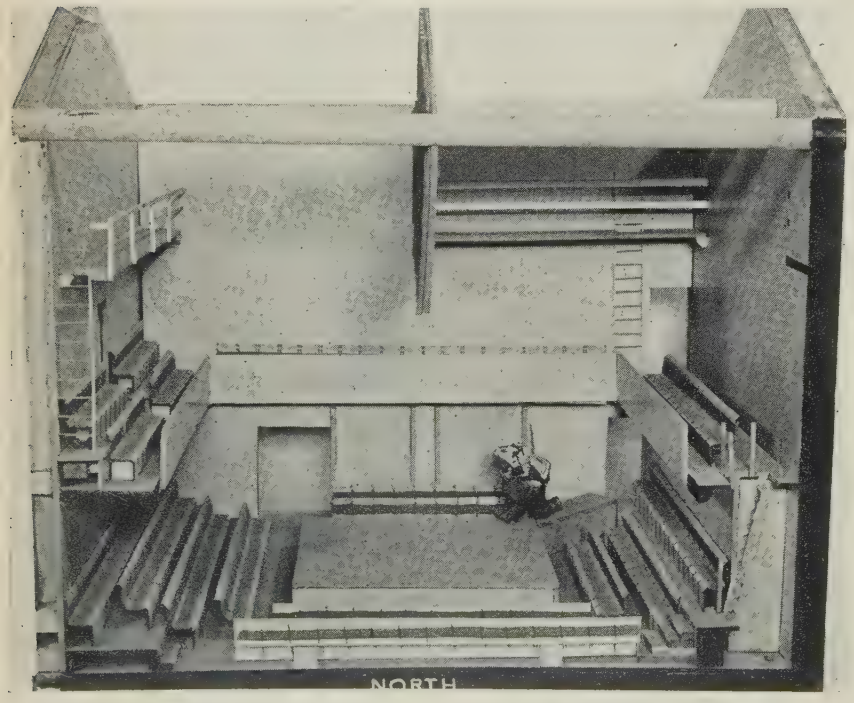
We now turn to the movable features and to their arrangements for various types of theatre.

First, the stage was made in twelve separate folding sections. Six of these form a small stage, some 16 x 14ft. This can be set either 1) in the centre of the hall for arena productions as shown in Fig. 6; here the steel stacking chairs are set round for the audience in two rows at the sides and four rows at the ends. A narrow, removable gallery on brackets, holding one row of seats, has been designed to run along either side wall :

Or 2) for an arrangement of theatre approximating to the Elizabethan, this stage platform is pushed to the end to join the narrow « rump » stage. Seating is rearranged

assemblés forment une scène de 5 m sur 5 environ. Installée au centre du hall, cette scène permet les représentations « en rond » (fig. 6) ; dans ce cas, les sièges métalliques emboîtables sont placés approximativement en cercle sur deux fois deux rangs et deux fois quatre rangs.

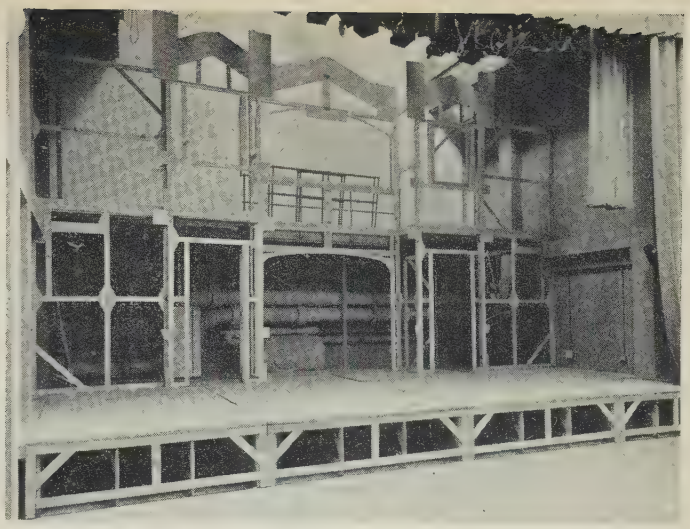
Pour rappeler le dispositif élisabéthain, cette scène est repoussée contre l'étroite ar-




6. - Model showing the Studio arranged as an arena theatre.

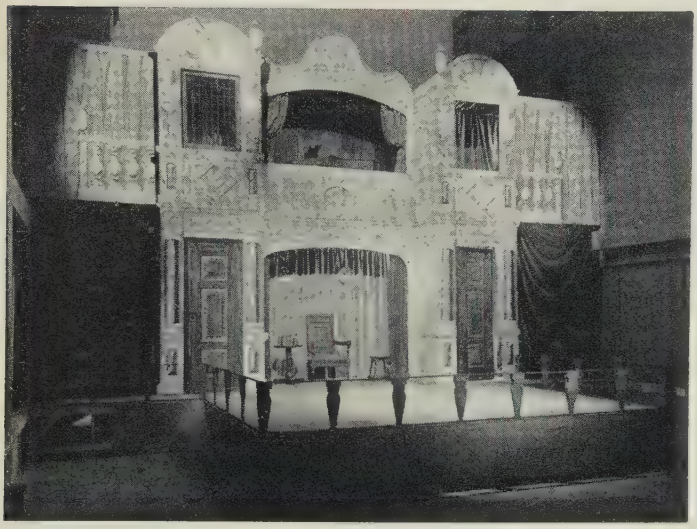
6. - Le studio aménagé en arène.

7. - The framework of the Elizabethan façade being tried in position before canvassing.



7. - La carcasse de la façade élisabéthaine mise en place avant entoilage.

P : Victor Turl.



8. - The Elizabethan stage complete with stage-railing, entrance doors, inner stage, upper stage and windows.

8. - La scène élisabéthaine terminée, avec balustrade, portes d'entrée, arrière-scène, scène supérieure et balcons.

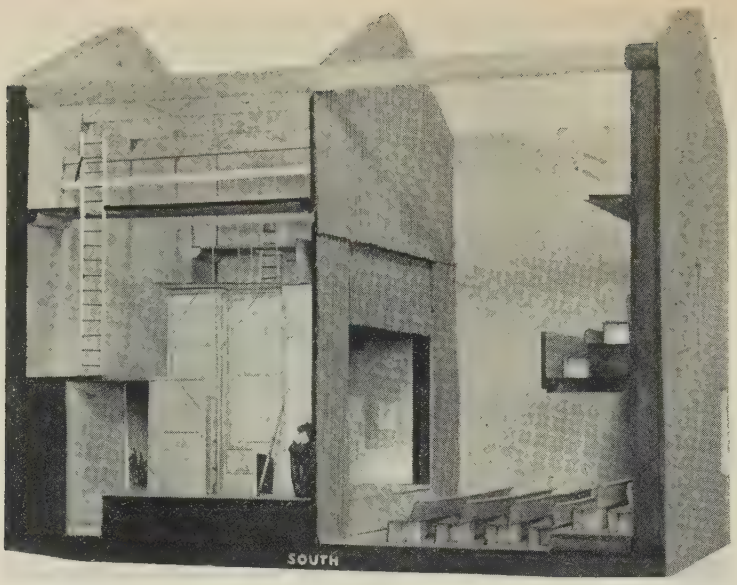
P : Victor Turl.

(two rows at sides of stage and four rows in front) and a façade to what is now equivalent to a tiring-house is set in position before the stage gallery (see Fig. 7 and 8);

Lastly 3) for a typical picture-frame stage (Fig. 9), the platform is retained in the above position and two rows of « fill-in » rostrums (K in Fig. 3) are added at the sides, making the stage continuous from one side of the hall to the other. The stage area thus produced is 14ft deep and 27ft wide. From the permanent pelmet across the hall, two side curtains are dropped to serve as proscenium sides, and a proscenium border is lowered-in from above, forming an opening of 20ft wide and 12 high, see Fig. 10. Above the stage itself full normal lighting may be hung on fly-bars from

rière-scène et les sièges sont disposés de la façon suivante : deux rangs de chaque côté de la scène et quatre rangs de face; tandis qu'un « bâti » élisabéthain est mis en place (voir fig. 7 et 8).

En troisième lieu, pour la scène traditionnelle « à l'italienne » (fig. 9), le petit plateau reste dans la position que nous venons de décrire mais deux praticables latéraux (K dans la fig. 3) sont ajoutés, de manière à prolonger la scène à gauche et à droite. De la sorte, le plateau a 9 m de large sur 5 m de profondeur. De la draperie fixe, tombent deux rideaux latéraux et descend une frise qui ensemble forment un cadre de scène de 7 m de large sur 4 m de haut (voir fig. 10). Au-dessus de la scène proprement dite, un




9. - Model showing the Studio arranged for a box-set production on a picture-frame stage.

9. - Le studio aménagé en scène fermée, avec décor fermé.

the grid; borders may be flown; a typical box set with ceiling (see Fig. 9) may be erected — or a traditional set with painted wings and backcloth though any cloths above 16 ft high must be rolled not flown. The back wall behind the stage is plastered flat for use as a sky backing, though in all designs where it is so used, some form of high ground row must be stood at the foot to mask the stage gallery and the space beneath.

Thus the three main forms of theatre may be set up at will — and, at a demonstration on the opening night of the new studio, it was shown that changes from one form to another could be made by the students in about eight minutes. Further variants were developed in practice with the use of suitable scenery, especially to form, first, a Roman stage and, second, a Georgian stage. In all these types of stage some approximation can be made to the relevant style of scenery or background and — possibly more important today — an approximation can also be made to the relevant spatial relation between stage and audience.

*The following notes have been specially contributed by Dr. Glynne Wickham of the Department*

« The Studio has proved to be exactly what that word implies for the artist. In academic parlance, « laboratory » would be as good a name. Americans would probably dub it « workshop ». It is a place where dramatic

éclairage complet peut être accroché aux perches descendant du cintre, ainsi que frises et pendrillons; ce dispositif permet de réaliser un décor fermé avec plafond (voir fig. 9) ou le décor traditionnel avec châssis peints en trompe-l'œil et toile de fond. Le mur de fond du plateau est plâtré et peut servir de ciel, à condition que le décor masque le fond jusqu'à la hauteur de la galerie de scène.

Ainsi, les trois types principaux de théâtre peuvent être mis en place à volonté; lors d'une démonstration, le soir de l'ouverture du nouveau studio, le passage d'un type à un autre a été effectué par les étudiants en huit minutes environ.

D'autres variantes ont été réalisées en cours d'essai, en utilisant les décors adéquats, aboutissant ainsi notamment à une scène de style Romain ou encore à une scène de style Georgien.

Dans chaque type de scène, il est possible d'approcher le style correspondant de décoration théâtrale et — ce qui est peut-être plus important aujourd'hui — on arrive, pour chaque type, à rétablir le rapport scène-salle qui le caractérise.

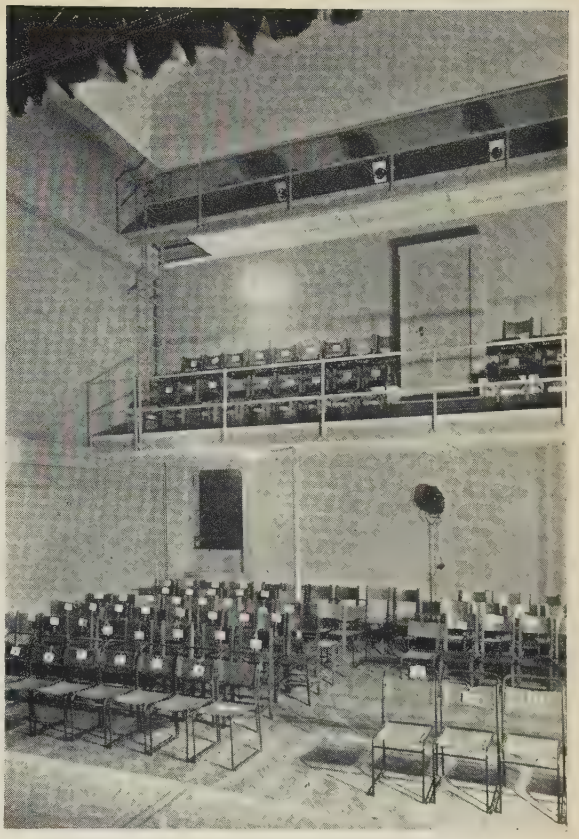
*Déclarations du Dr Glynne Wickham, du Département d'Art Dramatique de l'Université de Bristol.*

« La démonstration est faite que le Studio répond à son objectif. En langage académique, on le qualifierait de « laboratoire ». Les Américains le dénommeraient probablement

11. - View of the auditorium from the stage, arranged as for a picture-frame production. The entrance to the light-control room is seen in the corner.

11. - Vue de l'auditorium prise de la scène (type à l'italienne). Dans l'angle le plus éloigné, la porte vitrée de la salle de commandes des éclairages.

P : Desmond Tripp. Reproduced with the permission of *The Architects' Journal*.



art may be studied under the microscope, as it were, in three dimensions : critically and creatively.

Space is always at a premium, but this has its compensations. The Studio is simplicity itself to handle, to operate and maintain. In these respects, specific tasks (e.g. wardrobe, switchboard, or sound equipment) are allocated to students during their second year when there are fewest examinations to be considered. They are supervised in these tasks by a full-time staff of two — the Stage Director and Technical Assistant.

In conclusion it must be stressed that the Studio should be thought of in its full context off — first, an attached University Theatre seating 800 and equipped to stage anything short of grand opera, and, secondly, the existence of both the Bristol Old Vic Company at the historic Theatre Royal with its affiliated acting and technical training school and

« atelier ». C'est un endroit où l'Art Dramatique peut être étudié au microscope, mais sous ses trois dimensions, dans un esprit critique et créateur à la fois.

L'utilisation du Studio est d'une réelle simplicité. Aussi, les tâches spécifiques (commandes des lumières et du son, etc...) sont-elles confiées aux étudiants au cours de leur seconde année, lorsqu'ils ont moins d'examens à préparer. Ils travaillent sous la surveillance continue de deux personnes, le Directeur de scène et son Assistant.

Pour conclure, il faut considérer le Studio comme faisant partie d'un complexe : un théâtre rattaché à l'Université, comportant 800 places et où l'on peut tout monter à l'exception du grand opéra; la Compagnie du Bris-

10. - The studio arranged for a picture-frame presentation in curtains.

10. - Le studio aménagé en scène fermée, avec un décor de rideaux.

P : Desmond Tripp. Reproduced with the permission of *The Architects' Journal*.

the B.B.C. (West Region) studios and staff. The Studio has been used as a simple classroom, sometimes for voice and movement exercises, sometimes for lectures and seminars. It has housed play readings, excerpts from plays of all periods on the sort of stage on which their authors saw them; and experimental production exercises. Concerts have been broadcast from it : plays acted and films shown in it.

At all times, however, it is primarily a studio, a place of research and experiment, for the assistance of scholars and professional men, into all our contemporary means of dramatic expression ».

☆

The total cost of the adaptation and equipment of the hall was about £ 6,000, and every acknowledgement is due to the indispensible help of the Rockefeller Foundation in defraying this sum and assisting in other matters.

Thus was designed what is (as far as known to the writer) the first specifically *adaptable* theatre in Great Britain. In these particular times, the trend of events in the contemporary theatre seems to include a tendency to certain innovations in the shape of the stage and in the relation with it of the mass of the audience. It would be premature to say that we can prophesy the outcome of such tendencies. But, while it is certain that the orthodox picture-frame stage has a long life still for particular kinds of show, it is becoming equally clear that for other types of show a new stage form *may* be found more suitable. For this reason an adaptable theatre such as this where variations in form (both on traditional lines and on experimental lines) can be carried out, may in the course of practice discover something of working value to the regular theatre of the next twenty years.

tol Old Vic, installée au Théâtre Royal avec son annexe : une école formant acteurs et techniciens; les studios de la B.B.C. (West Region).

Le Studio a été employé comme une simple classe, parfois pour des exercices vocaux ou mimiques, parfois pour des conférences ou séminaires. Des extraits de pièces de toutes les époques y ont été présentés sur le genre de scène où leurs auteurs les avait vues; mais on y monte aussi des spectacles expérimentaux. On y a abrité enfin concerts et films.

Avant tout cependant, c'est un Studio, un lieu de recherche et d'expérimentation, où étudiants et professionnels peuvent mettre à l'épreuve tous les moyens d'expression dramatique dont nous disposons actuellement. »

☆

Le coût total de l'équipement de ce hall s'est élevé à environ £ 6.000 et les travaux furent menés à bien grâce à l'aide de la Fondation Rockefeller qui couvrit cette dépense.

Ainsi fut créé le premier théâtre spécifiquement adaptable de Grande-Bretagne. L'orientation actuelle du théâtre semble inclure une tendance à certaines innovations dans la forme de la scène et dans la relation entre la scène et la salle. Il serait prématuré de dire ce qu'il en sortira. Mais, si l'on peut affirmer que la classique scène fermée aura encore longue vie pour toute une catégorie de spectacles, il devient également évident que pour d'autres types de spectacles une nouvelle forme de scène *peut* être plus adéquate. C'est pour cette raison qu'un théâtre adaptable comme celui-ci, où des modifications de formes (aussi bien du point de vue traditionnel qu'expérimental) sont réalisables, est susceptible, à l'usage, de contribuer à des découvertes valables pour le théâtre des vingt années à venir.

Richard SOUTHERN

# PLAN FOR A FLEXIBLE THEATRE

# PROJET D'UN THEATRE TRANSFORMABLE

*RENE ALLIO*

This project has not been conceived to suit any particular theatrical doctrine. It seems to me that the only valid doctrine consists in examining carefully what is required and in bending the theatrical instrument to theatrical necessity.

From this point of view, both the conventional stage and certain projects inspired by the Elizabethan stage seem to me equally restrictive.

A recent book which included conversations with specialists on the intriguing subject of re-planning the theatre turned out to be nothing but a shorthand recording of a dialogue among the deaf.

In this matter we must forget our fads and inclinations. The theatre is a tool and one does not use the same tool for driving in a nail and for drawing one out. We should laugh at a carpenter who used only a hammer, while another elected to use only pincers. It would only remain for them to justify their choice on aesthetic and sentimental grounds and their impassioned argument would then resemble at all points the arguments provoked by the problems of theatre architecture.

A theatre comprises two things — a place from which one sees and another from which one is seen. The two must be composed in a harmonious relation and must offer the producer all the means for raising the show to the point of perfection. It is the business of the show, not the theatre, to take on all that belongs to the subtle world of art. The theatre is simply a neutral and available territory.

CE projet de théâtre n'a pas été conçu pour servir telle ou telle doctrine théâtrale. Il me paraît que la seule doctrine valable est celle qui consiste à chercher dans l'œuvre ses besoins, à plier l'outil théâtral à ses nécessités, et non point à la distordre pour l'inscrire de force dans un cadre qui n'est pas toujours le sien.

A ce point de vue, la scène traditionnelle et certains projets inspirés de la scène élisabéthaine, me paraissent également paralysants.

Un ouvrage récent, qui rapportait une série d'entretiens de spécialistes sur le sujet passionnant de la transformation du théâtre, n'était que la sténographie d'un dialogue de sourds.

Il faut ici oublier ses penchants ou ses amours. Une scène est un instrument. On n'utilise pas le même outil pour planter un clou ou pour l'arracher. Il serait plaisant de voir tel menuisier décider de s'en tenir à l'usage d'un seul marteau tandis qu'un autre lui préférerait définitivement les tenailles. Il ne leur resterait plus qu'à motiver leurs choix par des raisons esthétiques ou sentimentales et, la passion aidant, leurs débats ressembleraient en tous points à ceux que suscitent les problèmes d'architecture théâtrale.

Disons qu'un théâtre affronte deux lieux : l'un d'où l'on regarde, l'autre où l'on est regardé, qu'il doit les composer dans un rapport harmonieux et offrir au réalisateur tous les moyens de porter la représentation à son point de perfection et que c'est au spectacle, non pas à la salle, d'assumer tout ce qui est

It is the play that gives it a soul and « decorates » it (by which I mean not only scenery or whatever takes its place, but that « tone » which is given to the work by the production, the acting, the lighting and the colours). We do not decorate a jewel case, for the pearl is what counts.

This project does not pretend to solve all problems and it involves certain renunciations. As it stands, however, it is the fruit, not of idle speculation, but of an intimate acquaintance with the theatre.

*General plan*

At this scale the theatre seats about 300 persons but the size and capacity can naturally be increased.

The public is placed in a stepped semicircle, and there are no blind spots or dead corners, and the eye embraces the whole stage from each seat.

The spectator is, with regard to the actor, in the same position as a spectator at a

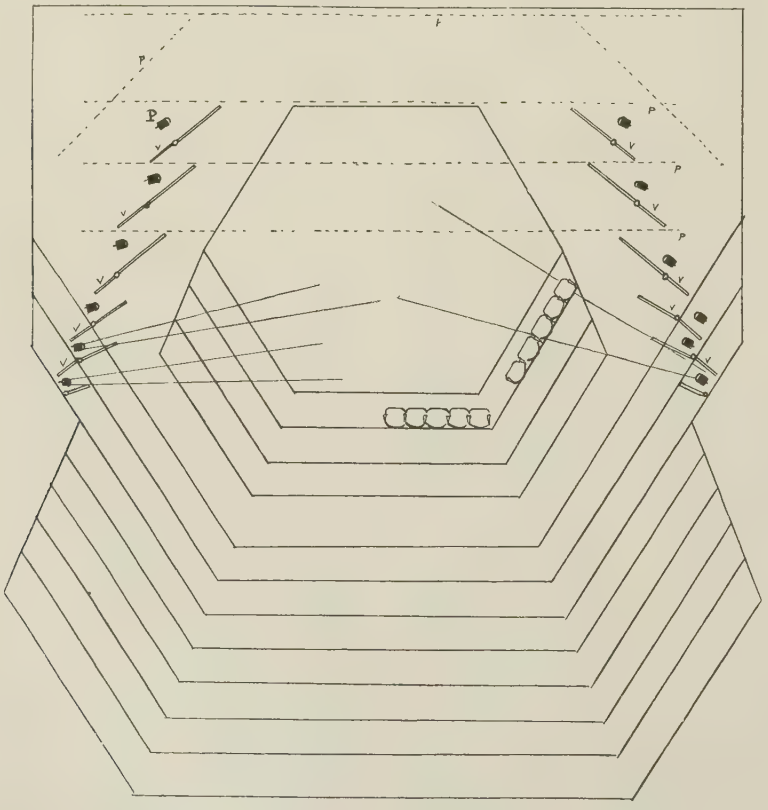
du domaine subtil de l'art. La salle est un lieu neutre et disponible, c'est la représentation qui lui donnera une âme, qui la « décorera » (j'entends par ce mot non pas seulement le décor, ou ce qui le remplace, mais le « ton » que donnent à l'œuvre la mise en scène, le jeu des acteurs, les éclairages et les couleurs choisies). On n'orne pas un écrin puisque c'est la perle qui compte.

Certes, ce projet ne prétend pas offrir une solution à tous les problèmes et il implique certains renoncements. Tel quel cependant, il n'est pas le fruit de spéculations théoriques, il est né près de la scène.

*Plan schématique*

Dans cette proportion le théâtre comporte 300 places environ. Il va de soi que ses dimensions et sa capacité peuvent être agrandies.

Le public est placé dans un hémicycle en gradins. Il n'y a pas de places « pauvres », ni



Scheme for a flexible theatre.

Plan schématique d'un théâtre transformable.

circus or, better still, as a theatregoer in the front row of the dress circle in a traditional theatre. He has a view slightly from above which enables him to observe the action develop in all dimensions (movements from front to back of the stage in particular are far more visible than when viewed from the stalls in an old-fashioned theatre).

The first three rows of seats are movable. Shifted across to the other side of the acting area, they help to create a theatre-in-the-round.

The two side walls of the stage carrying on the auditorium, flanking the acting-area, and running right to the back of the stage contain arrangements for projector-lamps which can light all the elements of the show. They are constructed of tall flats, pivoted vertically, which serve to mask the lamps and which can be turned as the lamps are turned. Furthermore, they allow the entrance of players at whatever spot may be necessary. The ceiling is arranged in the same way, with shutters similarly hiding lights. It has not been felt entirely justifiable to do away with lighting from below (the fuss that was raised about footlights rather caused it to be forgotten that, even if their machinery is sometimes a nuisance, all the same — thinking of them as a source of light coming from below — they are no less useful than light from the left or right, or from above); there are therefore positions for spots provided in the first step of the seats.

The general surround of the stage is covered with the same material, and in the same colour, as the back wall (but this can be altered) and the two form together a neutral shell which encloses both players and public.

There is no stage, properly speaking, but an *acting area* which is capable of taking whatever forms the presenter wishes or the play produced demands. A store of rostrums, which allows all possible rearrangements, and a few curtain tracks to hang various traverses, complete the sum of the machinery.

All can be set up, taken down and worked by hand.

It is, then, possible to use the theatre in various ways :

A. By transforming the acting area, by means of rostrums, into an orthodox stage : scenery and layout *à l'italienne*.

d'angles morts, l'œil embrasse de chaque fauteuil la totalité du spectacle.

"Le spectateur est donc, par rapport à l'acteur, dans la situation du spectateur au cirque, ou mieux du spectateur du premier rang, du premier balcon d'un théâtre traditionnel. Il a une vue légèrement plongeante qui lui permet de voir se dérouler le jeu dans toutes les dimensions (les déplacements en profondeur particulièrement deviennent plus sensibles qu'ils ne le sont dans les salles actuelles depuis les fauteuils d'orchestre).

Les trois premiers rangs des gradins sont démontables. Transportés de l'autre côté de l'aire de jeu, ils forment le «théâtre en rond».

Les deux murs contenant l'avancée des premiers gradins et la piste centrale et qui conduisent au fond de la scène contiennent des jeux de projecteurs pouvant éclairer toutes les parties du spectacle. Ils sont formés de hauts volets disposés en persiennes qui cachent les projecteurs et sont orientables comme eux. Ils permettent également l'entrée des acteurs de quelque endroit jugé nécessaire. Le plafond est disposé de semblable façon, ses volets abritant aussi des projecteurs. On n'a pas cru devoir se priver d'éclairages venant du bas (l'animosité qu'on a manifestée à l'égard de la rampe a fini par faire oublier que, si son mécanisme est parfois encombrant, considérée comme une source lumineuse venant du bas, elle est aussi utile que celles qui viennent de gauche et de droite, ou d'en haut); il y a donc des postes à projecteurs disposés sous le premier gradin.

Le cadre général de scène est habillé de même matière et de même couleur que le fond de la scène (on peut les varier d'ailleurs) et forme avec lui un grand écrin neutre qui enserre public et acteurs.

Il n'y a pas à proprement parler de scène, mais une *aire de jeu* qui pourra prendre la ou les formes qu'il plaira au réalisateur de lui donner, ou que l'œuvre représentée commandera. Une réserve de praticables qui permettront toutes les combinaisons avec quelques patiences pour installer d'éventuels jeux de rideaux composeront toute la machinerie.

Tout est montable, démontable et manœuvrable à main.

Il est donc possible d'utiliser le théâtre de toutes manières :

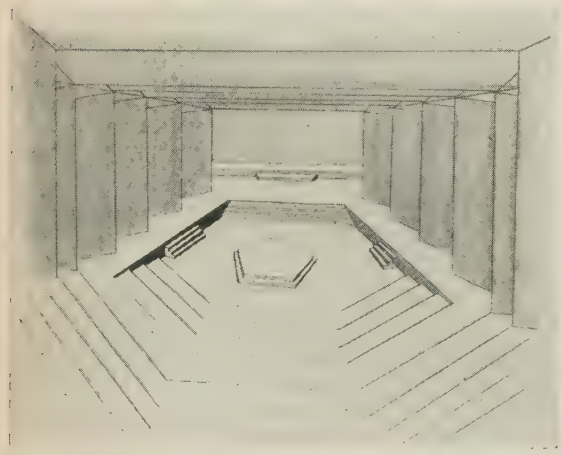
A. - en transformant par praticable l'aire de jeu en scène traditionnelle. Décors, plantation à l'italienne.

B. By using the acting area as it is, or with an architectural façade (either with or without scenery), in the spirit of the Elizabethans.

C. By shifting the first rows to the other side of the acting area to provide a theatre-in-the-round, the actors entering through the side shutters.

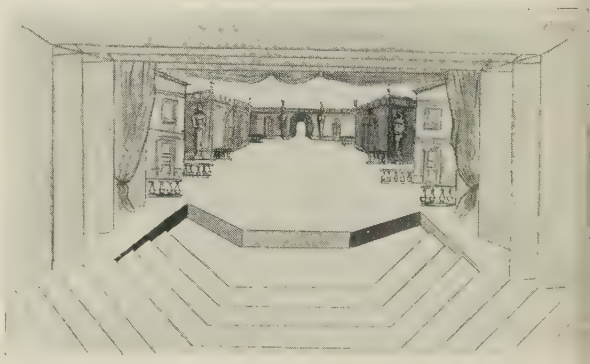
B. - en utilisant l'aire de jeu telle quelle ou en l'architecturant avec ou sans éléments de décors, dans l'esprit dit élisabéthain.

C. - en transportant les premiers gradins de l'autre côté de la piste, pour obtenir le théâtre en rond, les acteurs faisant leurs entrées par les volets de côté.



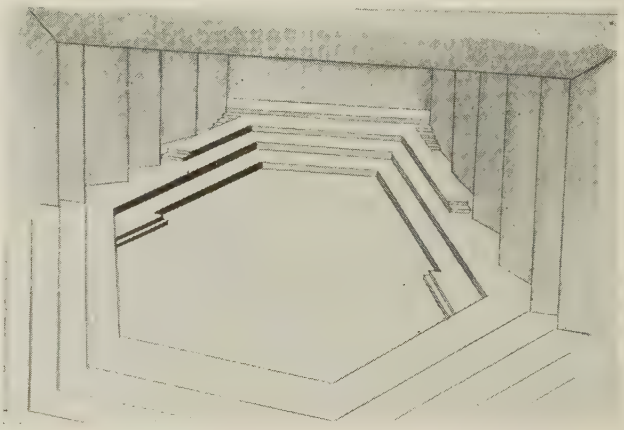
**ARRANGEMENT FOR FIXED ARCHITECTURAL SETTING**
Tragedies. Classical plays. Elizabethan drama. Diversions, clowns, acrobats, Commedia dell'Arte.

**PLANTATION ARCHITECTUREE**
Tragédies classiques. Théâtre élisabéthain. Jeux, clowns, acrobates, Commedia dell'Arte.



**ARRANGEMENTS FOR ORTHODOX STAGE IN THE ITALIAN STYLE**
Classical plays. Comedies. (The setting here represented is that of Rotrou's *Menechmes* according to the *mémoire* of Laurent Mahelot).

**PLANTATION A L'ITALIENNE**
Classiques. Comédies. (On a figuré ici le décor des *Ménechmes* de Rotrou, d'après le mémoire de Laurent Mahelot).



**THEATRE IN THE ROUND**
For certain tragedies, intimate plays, Commedia dell'Arte, clowns, etc

**THEATRE EN ROND**
Pour certaines tragédies, pièces intimes, Commedia dell'Arte, clowns, etc.

The cost of building such a theatre and its upkeep are, on all heads, comparable to those of an ordinary theatre. But since its possibilities of use are infinitely suppler and more varied, one can call it a better economy.

Les frais de construction d'un tel théâtre, ses frais d'entretien et de fonctionnement, sont en tous points semblables à ceux d'un théâtre ordinaire. Ses possibilités d'utilisation étant infiniment plus souples et plus variées, on peut donc le tenir pour plus économique.

René ALLIO

# PLANS FOR A NEW THEATRE TO BE BUILT BY THE QUESTORS THEATRE EALING - LONDON

★

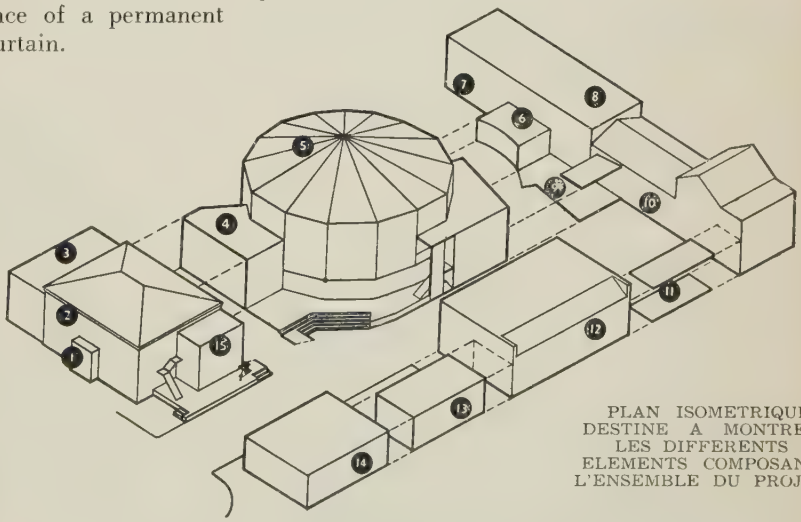
# PLANS D'UN NOUVEAU THEATRE A CONSTRUIRE PAR LE QUESTORS THEATRE EALING - LONDRES

*Architects :* *Architectes :*

*W. S. HATTRELL & PARTNERS*

THE project is for a small, permanent playhouse seating about 350 persons. All ancillary accommodation, namely foyers, dressing rooms and green room, wardrobe, workshops, rehearsal rooms, is separated from the main theatre building by efficient fire-breaks. This arrangement, together with the very large number of emergency exits leading directly to the open air, should give a safety factor above that of the traditional theatre despite the absence of a permanent proscenium and safety curtain.

LE projet prévoit une petite salle permanente pour 350 personnes. Les locaux auxiliaires (foyers, loges, vestiaires, ateliers, salles de répétitions) sont séparés du bâtiment principal par des « coupe-feu » efficaces. Cette disposition et le grand nombre de sorties de secours conduisant directement à l'air libre garantissent une sécurité supérieure à celle du théâtre traditionnel malgré l'absence de proscenium et de rideau de sécurité.



ISOMETRIC DRAWING EXPANDED TO SHOW THE VARIOUS UNITS MAKING UP THE WHOLE PROJECT

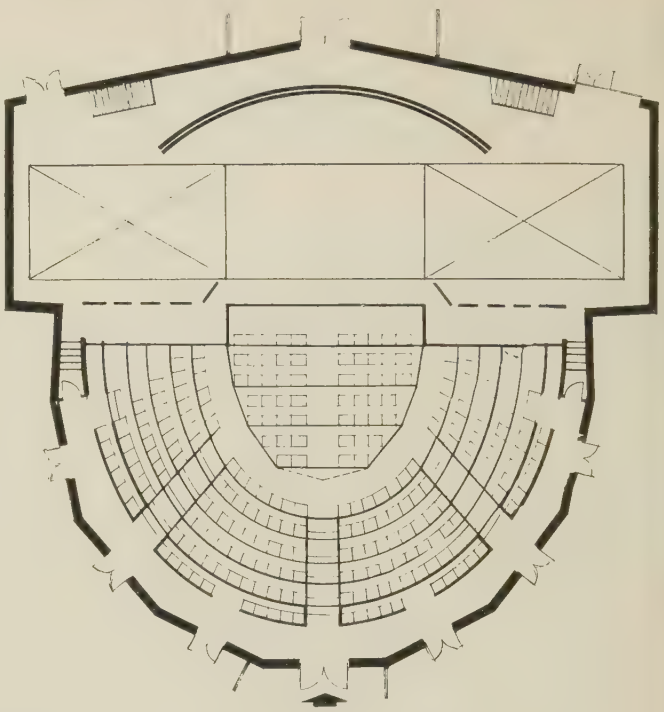
1. Entrance to theatre through existing house incorporated into the scheme. - 2. House converted. Ground floor; foyer and offices. First floor; club rooms and bar. - 3. Cloaks. - 4. Circulating space and stairs to first floor. - 5. Theatre. - 6. Passage to Green Room. - 7. Dressing Room. - -8. Wardrobe on first floor. - 9. Stage door and covered way from workshop to stage. - 10. Workshop and Paint shop (existing building). - 11. Covered way from workshop to rehearsal room. - 12. Rehearsal room. - 13. Cloaks. - 14. Lecture rooms. - Fire-breaks are at points 4, 6, 11 and 13. Note 24' roadway between rehearsal room & theatre.

PLAN ISOMETRIQUE DESTINE A MONTRER LES DIFFERENTS ELEMENTS COMPOSANT L'ENSEMBLE DU PROJET

1. Entrée du théâtre par un bâtiment pré-existant, incorporé au projet. - 2. Bâtiment transformé : Rez-de-chaussée : foyer et bureaux; Premier étage : salons et bar. - 3. Vestiaires. - 4. Hall et escaliers vers le premier étage. - 5. Théâtre. - 6. Couloir vers le foyer des acteurs. - 7. Loges. - 8. Réserve de costumes au premier étage. - 9. Porte de scène et passage couvert de l'atelier à la scène. - 10. Atelier et salle de peinture (bâtiment existant). - 11. Passage couvert de l'atelier à la salle de répétition. - 12. Salle de répétition. - 13. Vestiaire. 14. Salle de conférences. - Les coupe-feu se trouvent aux points 4, 6, 11 et 13. Remarquer la rue de 8 mètres entre la salle de répétition et le théâtre.

The theatre can be adapted to the five main different uses shown below.

Le théâtre peut être adapté à cinq usages principaux :



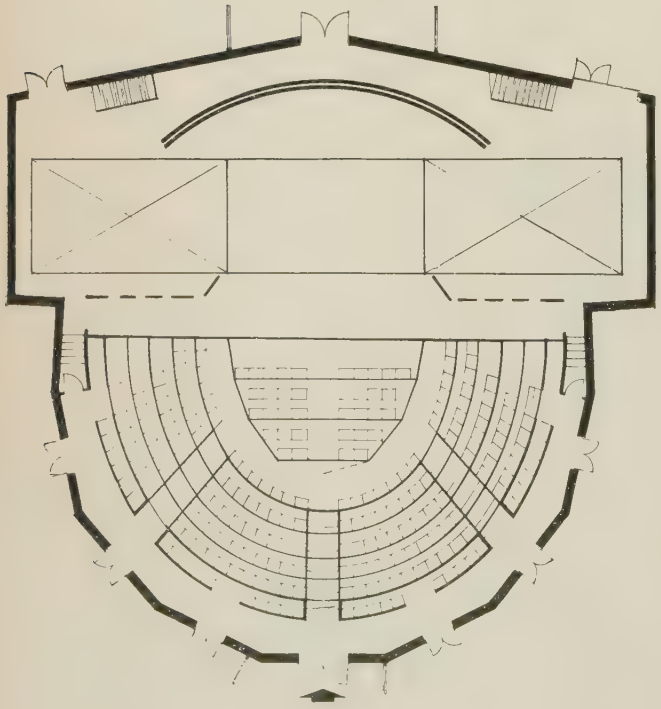
## PLAN I

**Picture Frame Stage**

Showing waggon stages and permanent cyclorama. The proscenium « wall » (shown by a broken line) consists of movable screens sliding in grooves. Total width of stage : 77 feet. Depth of stage : 25 feet. Proscenium opening can be varied, but would normally be 24 feet.

**Scène fermée**

montrant les plateaux mobiles et le cyclorama fixe. Le cadre de scène (figuré par une ligne brisée) consiste en écrans mobiles coulissants. Largeur totale de la scène : 26 m. Profondeur : 8 m. L'ouverture au cadre peut varier, mais est normalement de 7 m 50.



## PLAN II

**Proscenium Stage with flexible Forestage**

Seats are removed from the pit and the stage extended forward to any desired depth. Access by the actors to the forestage can be either at stage level or by stairs from below : the **height** and **shape** of the forestage can be varied as readily as the depth.

**Plateau avec avant-scène mobile**

Des sièges sont enlevés du parterre et la scène peut avancer dans la salle autant qu'on le désire. Les acteurs ont accès au proscenium au niveau même de la scène ou par un escalier y montant. La **hauteur** et la **forme** de l'avant-scène peuvent varier tout autant que la profondeur.

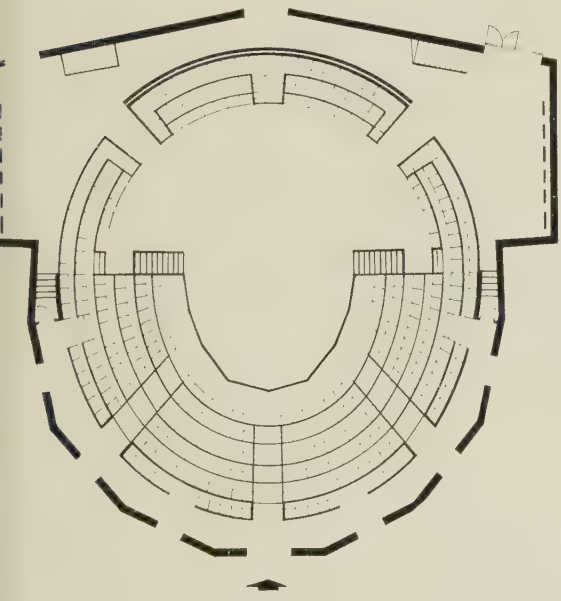
## PLAN III

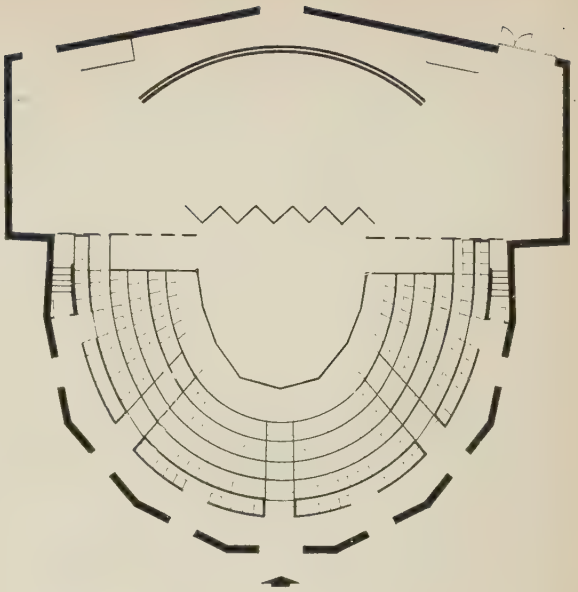
**Open Stage**

The stage is now built forward over the whole of the pit area. Setting line for scenery in the proscenium opening makes possible the introduction of additional seats at the sides to compensate for those lost in front. The whole front stage area is built in 5 feet by 4 feet sections any of which may be removed to allow of the introduction of stairs from the basement. The height of any of these sections can be varied, and the introduction of shallow steps round the perimeter of the stage is readily arranged. Total depth of stage (from proscenium line) : 21 feet. Maximum width : 24 feet.

**Scène ouverte**

La scène occupe maintenant toute la surface du parterre. La disposition des décors sur le proscenium rend possible l'adjonction de sièges sur les côtés pour compenser les sièges perdus par l'allongement de l'avant-scène. Tout l'avant du plateau est formé de sections de 1 m 25 sur 1 m 75, qu'il est possible de déplacer pour y mettre des escaliers, prenant naissance dans le sous-sol. La hauteur de chacune de ces sections peut varier et l'adjonction d'escaliers étroits autour de l'avant-scène peut être promptement réalisée. Profondeur maximum du plateau (en partant de l'extrémité du proscenium) : 7 m. ; largeur maximum : 8 m.





## PLAN IV

**Arena Stage**

Proscenium screens have been slid away to position against side walls. The cyclorama wall contains extension pieces which are now slid out to make a wall behind three rows of additional seats built on tubular scaffolding. Actors enter the playing area by any of the gangways shown, or by stairs from the basement. Maximum length of stage : about 37 feet.

**Scène circulaire**

Les écrans constituant le cadre ont glissé de côté contre les parois latérales. La paroi du cyclorama est faite de parties extensibles qui sont maintenant étirées pour composer un mur derrière trois rangs complémentaires de sièges posés sur une estrade tubulaire. Les acteurs pénètrent dans l'aire de jeu par l'un des couloirs d'accès ou par des escaliers venant du sous-sol. Largeur maximum de la scène : environ 12 m.

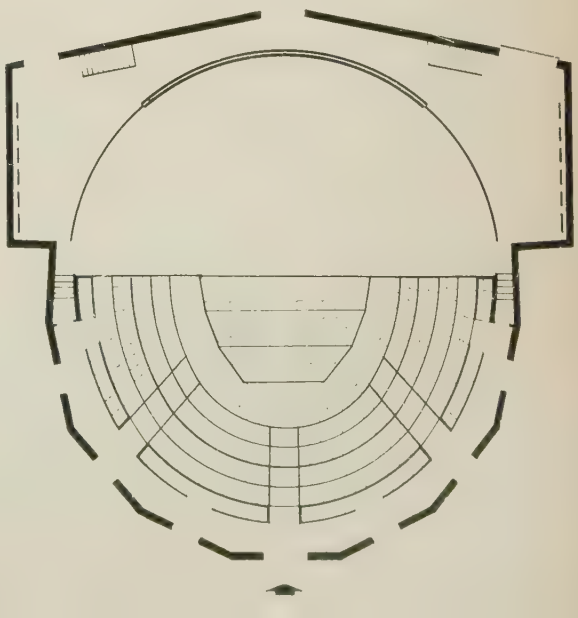
## PLAN V

**Space Stage**

Proscenium screens are removed and cyclorama screens extended to make complete horizon. Within this semi-circular area, approximately 60 feet by 30 feet, the acting area, or a serie of acting areas, will be defined by means of light.

**Scène spatiale**

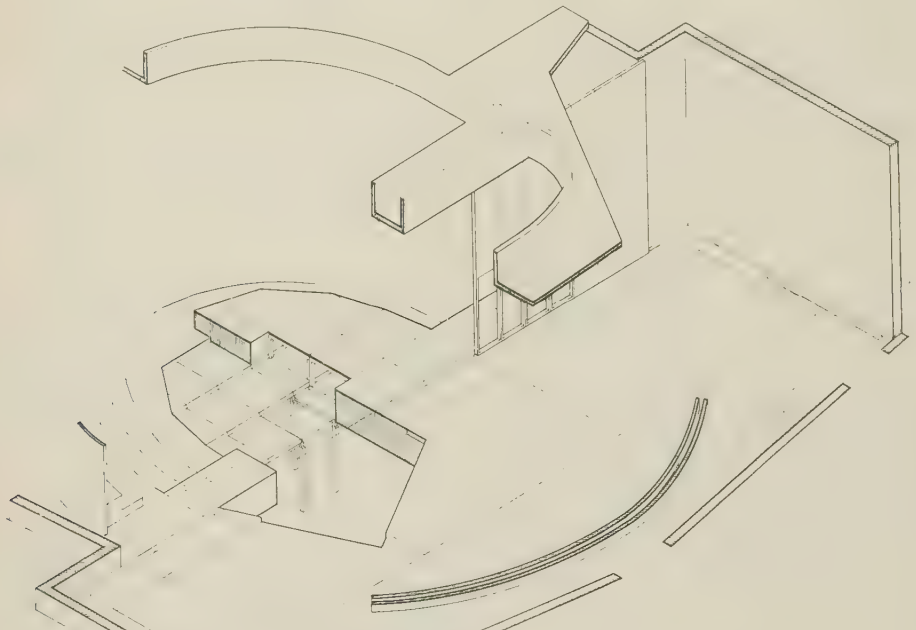
Les parois du cadre sont enlevées et celles du cyclorama allongées pour atteindre un horizon complet. Dans cette aire semi-circulaire d'environ 20 m. sur 10, la zone de jeu ou une série de zones de jeu seront déterminées par l'éclairage.



Although the above plans show five distinct and different uses, the conception is really more fluid than that. Plan 3 indicates the maximum playing area available to a producer, both before and behind the proscenium line : he can select just whatever part of that total area he needs for the particular production. Moreover, he can introduce the proscenium « wall » or remove it at his option. A consequence of his choice will be some variation of the seating. As the acting area moves forward, seats in the pit have to be removed, but seats at the extreme sides can be gradually introduced. As the acting area recedes behind the proscenium, sight lines may require the elimination of some of the extreme side seats, but seats will be restored in the pit. If the producer requires maximum space both behind and in front of the proscenium line, he must suffer some loss

Bien que les plans ci-dessus définissent cinq usages distincts, le dispositif est bien plus souple encore.

Le plan III indique l'aire de jeu maximum disponible pour le metteur en scène, aussi bien devant que derrière le cadre : il peut choisir la zone qui convient le mieux au caractère du spectacle. De plus, il peut se servir de la paroi du cadre ou l'enlever à son gré. Son choix déterminera l'emplacement des sièges. Si l'aire de jeu se déplace vers l'avant, les sièges du parterre devront être enlevés, mais des sièges peuvent être ajoutés graduellement sur les côtés. Dans la mesure où l'aire de jeu recule derrière le cadre, la visibilité peut nécessiter l'élimination de certains sièges de côté, mais ces sièges pourront retrouver leur place au parterre. Si le metteur en scène tient à l'espace maximum aussi bien derrière que devant la ligne du proscenium,



**ISOMETRIC DRAWING SHOWING METHOD OF OPERATION**

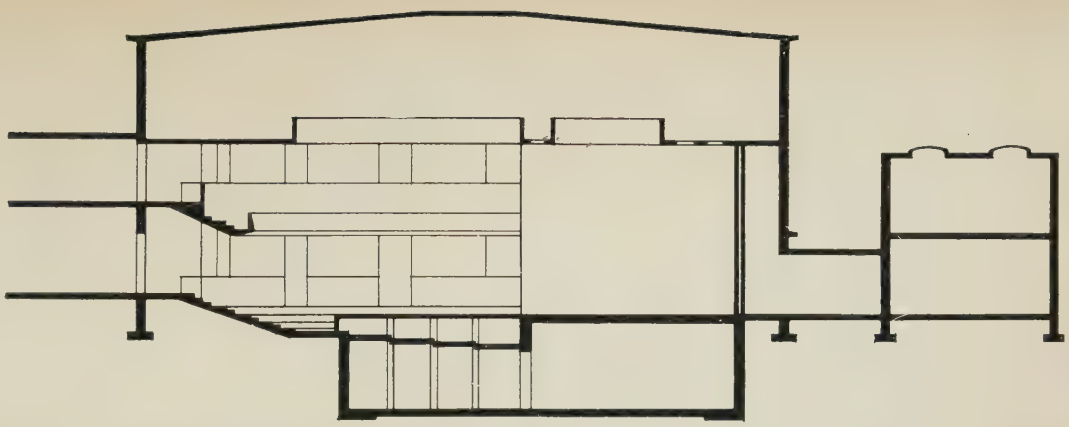
Points to be noted :

1) A « lighting gallery » encircles the entire building, with a spanning bridge at the proscenium line. This provides a flexible means of lighting the various stage areas. This gallery will also be useful for « effects » or, if required, for a small orchestra.
2) The proscenium screens, 20 feet high, and each 3 feet wide, slide in grooves set in the floor and in the underside of the lighting gallery and bridge.
3) To the left of the « pit » area can be seen the levels as they obtain when used for seating, with one section removed as might be done for a trap. On the right the level is built up to that of the rest of the stage by the introduction of rostra of appropriate height. The height of stage can be varied at will by varying the height of the rostra employed.

**DESSIN ISOMETRIQUE MONTRANT LE MODE DE FONCTIONNEMENT**

Points à noter :

1) Une passerelle circulaire et un pont à la hauteur du cadre permettent une grande souplesse dans l'éclairage des diverses zones de jeu. Cette galerie permettra également nombre d'effets et éventuellement l'installation d'un petit orchestre.
2) Les parois du cadre (7 m. de haut et chacun 0,90 m. de large) glissent dans des rails installés dans le plancher.
3) A gauche du « parterre », on peut voir les niveaux prêts à recevoir les sièges; l'une des sections est enlevée à la manière d'une trappe.
A droite le niveau atteint celui de la scène par l'emploi de praticables de hauteur adéquate. La hauteur de la scène peut varier à volonté, en modifiant la hauteur des praticables utilisés.



Section showing basement (giving access from below to open stage), ground floor and first floor of auditorium and lighting gallery and bridge above.

Coupe montrant le sous-sol (donnant accès d'en bas vers la scène ouverte), le rez-de-chaussée et le premier étage de l'auditorium, ainsi que la galerie supérieure et le pont d'éclairage.

of seats — unless he can dispense with the « wall », when many of the sight line problems disappear.

In addition to the ground floor shown, there is to be a single balcony containing three rows of seats, following the line of the back three rows on the lower level.

il devra se résigner à la perte de quelques sièges — à moins qu'il puisse se passer de cadre, ce qui résoud pas mal de problèmes de visibilité.

Outre le rez-de-chaussée ici décrit, un unique balcon à trois rangées suit la ligne des trois derniers rangs du niveau inférieur.

★

## THE DRAMA AUDITORIUM OF THE NATIONAL THEATRE AT MANNHEIM

★

## LA SALLE DE COMEDIE DU THEATRE NATIONAL DE MANNHEIM

*Architect :* *Architecte :*

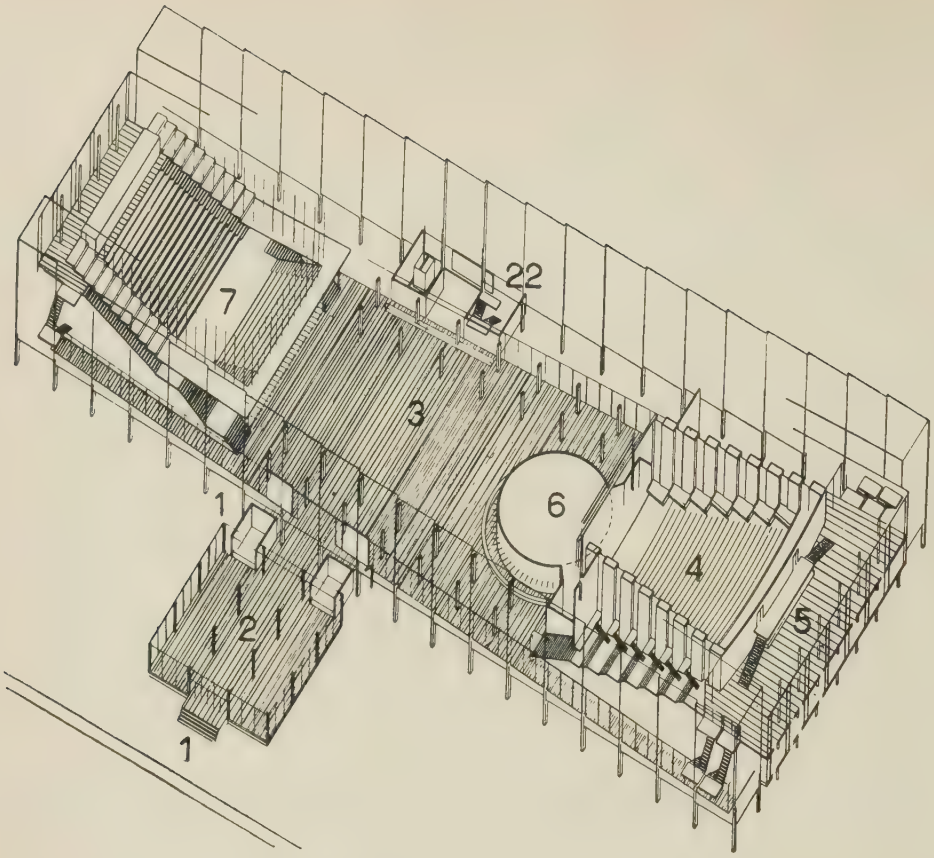
*GERHARD WEBER*

THE National Theatre at Mannheim is slightly trapezoid in shape, 133 metres long by 41,10 metres wide on the east and 54,70 metres on the west. It comprises a large auditorium for opera and a small dramatic theatre.

A row of arches surrounding the ground floor gives access on the west to a large number of cars and on the east affords protection from the rain to spectators arriving by bus or train. During the intervals these arcades can serve as an extension of the foyer even in bad weather. The greater part of the ground floor is taken up by the entrance hall and cloakrooms. On either side of the cloak-

LE Théâtre National de Mannheim, légèrement trapézoïdal, a une longueur de 133 m., une largeur de 41,10 m. à l'est et de 54,70 m. à l'ouest. Il comporte une grande salle pour l'opéra et une plus petite salle pour la comédie.

Une suite d'arcades contournant le rez-de-chaussée permet à l'ouest l'accès à un grand nombre d'autos et assure à l'est une large protection contre la pluie aux spectateurs qui viennent en tramway ou en autobus. Pendant les entractes, ces arcades peuvent servir d'extension au foyer, même par temps pluvieux. La plus grande partie du rez-de-chaussée est occupée par la salle des pas perdus, avec les




The National Theatre at Mannheim. Architect : Gerhard Weber, Frankfurt on the Main. 1. Entrance. 2. Box Office. 3. Hall and cloakrooms. 4. Auditorium of the big theatre. 5. Foyer of the big theatre. 6. Stage of the big theatre. 7. Stage of the little theatre. 22. Stage door. P : Bühnentechnische Rundschau.

Théâtre National de Mannheim. Architecte : Gerhard Weber, Francfort s/Main. 1. Entrée. 2. Bureau de location. 3. Hall et vestiaires. 4. Auditorium de la grande salle. 5. Foyer de la grande salle. 6. Scène de la grande salle. 7. Scène de la petite salle. 22. Entrée des artistes. P : Bühnentechnische Rundschau.

rooms two staircases 4,25 meters wide lead up to the auditoriums.

The drama theatre is of particular interest to us on account of its adaptability.

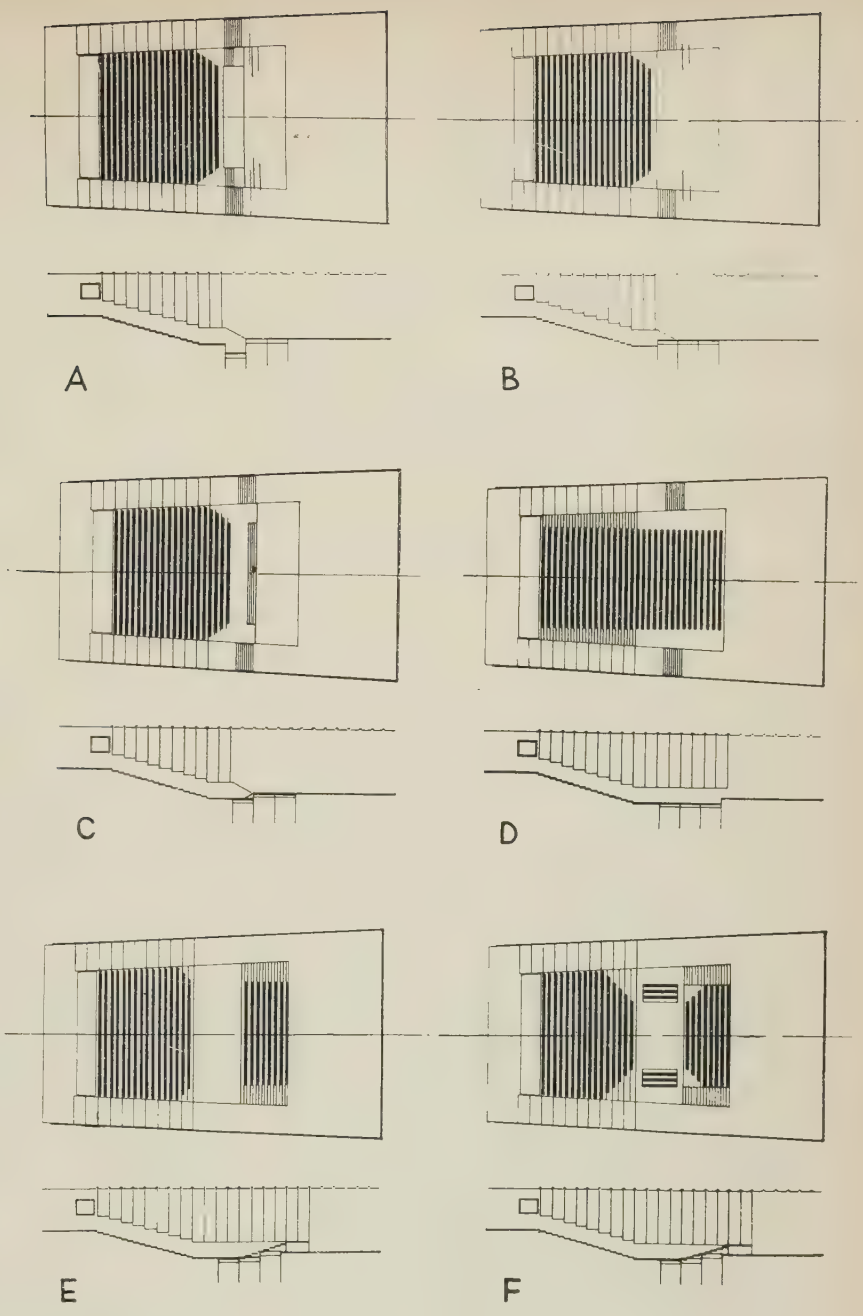
This little theatre may be used in the ordinary way with a picture stage but, thanks to the three movable platforms which form the stage it can also serve as a lecture or concert hall. In this case the seating capacity rises from 600 to 870. Other modifications make it possible to produce an open stage or a theatre in the round. Wide galleries on either side of the auditorium offer numerous possibilities. If need be spectators may be accommodated in them for they communicate with the stairways. The auditorium is also adapted to television broadcasts.

The principles governing the whole may be

vestiaires pour les spectateurs. De part et d'autre des vestiaires, deux escaliers de 4,25 m. de largeur mènent aux salles de spectacle.

La salle de comédie nous intéresse plus particulièrement par ses grandes possibilités de transformation.

Ce petit théâtre peut être utilisé de la façon habituelle avec une « scène-boîte »; mais, grâce aux trois plateaux mobiles qui composent la scène, il peut servir également de salle de conférences ou de concerts. Dans ce cas, le nombre de places passe de 600 à 870. D'autres modifications permettent de réaliser une scène ouverte ou un théâtre en rond. De larges galeries, des deux côtés de la salle, offrent de multiples combinaisons. En cas de besoin, des spectateurs peuvent y prendre place, car elles communiquent avec les cages d'escalier.




Various uses of the little theatre.
A. Picture stage with orchestra pit (606 seats).
B. Platform with enlarged forestage (606 seats).
C. Platform with steps leading down into the auditorium (606 seats).
D. Lecture or Concert Hall (775 - 871 seats).
E. Theatre in the Round (680 seats).
F. Theatre in the Round (674 seats).

Les différentes possibilités d'emploi de la petite salle. A. Scène fermée avec fosse d'orchestre (606 places). B. Plateau avec proscenium agrandi (606 places). C. Plateau avec escalier descendant dans la salle (606 places). D. Salle de conférences ou de concerts (775-871 places). E. Théâtre "en rond" (680 places). F. Théâtre "en rond" (674 places).

summarized as follows : clear organization, simple construction and a conception of the space which makes the stage a centre round which technical offices and accommodation for personnel and spectators are grouped, and lastly an almost entire renunciation of luxuries in the plan.

La salle se prête aussi à des émissions de télévision.

Les principes qui ont présidé à l'élaboration de l'ensemble peuvent s'énoncer comme suit : une organisation claire; une construction simple et une conception de l'espace qui fait de la scène le centre autour duquel se groupent les locaux des services, les salles pour les spectateurs et pour le personnel; enfin un renoncement presque total à tout luxe d'installation.

# III

## IN SEARCH OF A VALID FORM

## A LA RECHERCHE D'UNE FORME VALABLE

*PERROTTET VON LABAN*

NEARLY all the theatres built sixty years or so ago are now reaching the end of their time. Their desuetude and inadaptability to modern ideas is bound to promote a multitude of new projects. But the architect who is seldom versed in theatre problems will have to enlighten himself before sketching out the broad lines of his plan.

The chief difficulty is that nowadays the essential spaces of stage and auditorium are no longer separate but must be treated as a whole. It follows that the architect must be at the same time a theatrical engineer. If he goes to the heart of the matter he meets many requirements which force him to adopt an entirely new approach to problems of production, setting ,stage technique and sane economy all of which are bound up with our sense of life and apprehension of the world today, and with the incidence of present and future. The first point is : for whom is the theatre being built ? Where is its centre of gravity ? In the present day theatre it is everywhere and nowhere. The theatre must be conceived as an atomic reactor, each element of which exists only in function of its association with others. The heart of the edifice, which is precisely this association of stage and auditorium must not only reflect the mobility of our behaviour in life but itself possess this mobility and assist in its representation. Thus the essential principle guiding every theatre project must be the greatest possible transformability.

PRESQUE tous les théâtres du monde, édifiés voici une soixantaine d'années, achèvent actuellement leur carrière. Leur vieillissement, auquel se heurtent les idées de la génération nouvelle, va faire naître partout, dans un proche avenir, une multitude de projets. L'architecte, en général peu familiarisé avec ce sujet, devra éclairer sa lanterne avant d'esquisser les grandes lignes de son plan.

La principale difficulté d'une telle entreprise est que, actuellement, les espaces essentiels — la salle de spectacle et la scène — ne sont plus séparés, mais doivent être traités comme un tout. Il s'ensuit que l'architecte doit connaître également la technique de l'ingénieur de scène. S'il pénètre au cœur du sujet, il se heurte inévitablement à de nombreuses exigences qui vont l'obliger à aborder avec un esprit nouveau une multitude de questions : problèmes relatifs à la mise en scène, à la réalisation des décors, à la technique de la scène, à une saine économie; toutes questions liées à notre sens de la vie et à l'aspect actuel du monde; incidence de la tradition, du présent et de l'avenir. Premier point : pour qui le théâtre est-il construit ? Où est le centre de gravité ? Dans le théâtre actuel, il est partout et nulle part. Un théâtre doit être conçu à la façon d'un réacteur atomique, dont chaque élément existe en fonction de tous les autres qui lui sont intimement associés. Le cœur de l'édifice, précisément cette unité scène-salle, ne se contentera

In the 19th century the auditorium was still conceived as a stable structure which nothing in the mind of the architect or of the spectator could ever shake. It was the creation of repose, determined and assured by the predominance of static laws. Its organization corresponded to a conception of life and of the world valid at that time : it was a ceremonial ordonnance around a fixed centre; a grouping of masses on the pattern of society; a perspective of the playing space from a single and ideal point of view. Therefore in the 19th century theatres we find two distinctly separate areas — the stage and the auditorium. The latter is arranged as a large drawing room with three solid walls and a fourth no less substantial, with a hole in it beyond which the other world begins : the world of the stage. Everything is ordered according to the ceremonial of society life, for which a style of pseudo baroque stucco creates the appropriate atmosphere. People of that period liked to view from a certain distance that exciting distraction which life behind the scenes represented for them, that life of which the falsehood created a mirage of reality, but which never quite lost its disreputable flavour. What took place on the stage must create an illusion, but it was understood that it should remain an illusion; it must not grip the spectator too closely. The frontier between the unreal world of art and the real world of bourgeois society must never be questioned or effaced. The architects of the last century had an excellent understanding of the spirit of their time and transposed it into a form of architecture which was eminently suitable.

☆

The modern auditorium on the other hand is distinguished by the mobility and rhythmical fluency of its lines. It ceases to be simply a solemn picture frame and becomes the expression of its own ever changing function. It no longer offers aesthetic appeasement of a purely contemplative nature, but tunes itself to the physical and spiritual instability of those who frequent it. Its form is thus conceived on a dynamic principle and must be viewed from this angle. This change of course is the natural consequence of human evolution which has constrained the architect

pas de refléter la mobilité de notre comportement dans la vie, mais devra posséder lui-même cette mobilité et aider à la figurer. C'est ainsi qu'en général la plus large possibilité de transformation sera le principe essentiel qui présidera à l'étude de tout projet de théâtre.

Au XIXme siècle, la salle était encore considérée comme une structure stable que rien, dans l'esprit de l'architecte comme dans celui des spectateurs, ne pourrait jamais ébranler. C'était du repos créé, déterminé et assuré par la prédominance des lois statiques. Son organisation répondait à la conception du monde et de la vie qui était valable en ce temps : ordonnance de cérémonie autour d'un centre fixe; groupement des masses à l'image de la société; coup d'œil en perspective sur l'espace de l'action scénique, d'un point de vue unique et idéal. C'est ainsi que l'on trouve dans le théâtre du XIXe siècle deux espaces nettement séparés : la salle de spectacle et la scène. La salle est aménagée comme un grand salon, avec trois parois solides, la quatrième, non moins solide, est percée d'un trou et derrière ce trou commence l'autre monde : la scène. Tout est aménagé en fonction du cérémonial de la vie de société pour laquelle un pseudo-baroque en stuc doit créer l'atmosphère appropriée. L'homme de ce temps désirait assister avec un certain recul à cette distraction excitante qu'était pour lui la vie des coulisses, cette vie dont le mensonge créait un mirage de réalité, mais qui gardait toujours un relent de mauvaise réputation. Ce qui se passait sur la scène devait créer une illusion, mais on entendait qu'elle le reste; elle ne devait pas serrer de trop près le spectateur. Les limites entre le monde irréel de l'art et le monde réel de la société bourgeoise ne devaient jamais être effacées ou mises en question. Les architectes d'alors ont fort bien saisi l'esprit de leur temps et l'ont transposé en une forme architecturale qui lui convenait.

La salle moderne, par contre, se distingue par la mobilité et la souplesse rythmée de ses lignes. Elle cesse d'être rien qu'un cadre solennel, pour devenir elle-même l'expression de sa fonction sans cesse changeante. Elle ne sert plus à créer un apaisement esthétique purement contemplatif, mais s'accorde avec l'instabilité physique et spirituelle de ceux qui en font usage. Sa forme est donc entièrement conçue selon un principe dynamique et doit être vue sous cet angle. Ce retournement est la conséquence naturelle d'une évolution inté-

to set aside, little by little, everything canonized by the old aesthetic, and to concentrate exclusively on the aim and significance of his practical task.

The fact that the whole apparatus of our external life has become technical, that customs, ideas, psychological knowledge, the rhythm and nature of observation have all shifted and that in short life itself has changed integrally, also conditions the new dynamic view of space in which we are now required to live and to create. This mutation of our manner of apprehending life is discernible in every domain of spiritual expression.

☆

In literature and music faith in changeless laws has long since crumbled. The modern poem has become movement. Prose manifests a starkness of language and everywhere the purely functional predominates : in sober and direct expression, in the intuitive nature of communication, in the continually changing points of view and in the dynamic quality of style with a marked emphasis on the time factor. Music, abandoning harmonization has become essentially rhythmical and atonal. Even science nowadays renounces the yardstick and enters into the realm of relativity.

Man himself has acquired a far greater degree of visual consciousness thanks to the more mobile and colourful rhythm of everyday life and to the modern visual medea of information such as films, television and illustrated newspapers. The eye tends rather to pursue things than to retain them, the result of which is quicker perception and a greater susceptibility to boredom. Our nervous system has become more acute and our sensory perception has widened its horizon.

☆

All this must necessarily influence new modes of theatre construction. The theatre architect has no choice but to extricate what is presently valid from the complex whole compounded of art and craftsmanship, construction and purpose, history and science, theory and practice, social, scientific and artistic

rieure de l'homme. Elle a contraint l'architecte à écarter petit à petit tout ce qui était de règle dans la vieille esthétique, pour s'en tenir exclusivement au sens et au but de la tâche pratique.

Le fait que tout l'appareil de notre vie extérieure est devenu technique, que les mœurs, les idées, le rythme et la nature de l'observation, le savoir psychologique, en un mot la vie elle-même ont changé de fond en comble, conditionne aussi la nouvelle vue dynamique de l'espace dans lequel nous sommes appelés à vivre et à créer. Ce changement dans notre façon de sentir la vie s'observe dans tous les domaines où s'exprime notre vie spirituelle. En littérature et en musique la foi dans les règles immuables s'est effondrée depuis longtemps. Le poème moderne est devenu mouvement. La prose montre un dépouillement de la langue. Partout domine ce qui est purement fonctionnel : l'expression sobre et directe, le caractère intuitif de la communication, le changement continuel des points de vue, le style dynamique, avec une tendance marquée à accentuer l'élément temps. La musique a renoncé à l'agencement harmonique des sons : elle est devenue essentiellement rythmique et travaille avec des moyens atonaux. Même la science vit actuellement sous le signe du renoncement aux « grandeurs fixes » et entre dans le règne de la relativité.

Quant à l'homme lui-même, la vie journalière avec ses couleurs, ses formes, ses rythmes beaucoup plus mouvants, l'information moderne par la photographie, le journal illustré, le film et la télévision font de lui un visuel à un plus haut degré qu'autrefois. Et le sens de la vue est entraîné à poursuivre les choses, plutôt qu'à les retenir. Il en résulte une perception plus rapide, mais un ennui plus prompt à se manifester. Notre système nerveux a acquis plus d'acuité. La perception sensible a élargi son horizon.

Tout cela doit nécessairement influencer le nouveau mode de construction du théâtre. L'architecte de théâtre, qu'il le veuille ou non, doit donc extraire et utiliser ce qui est actuellement valable de ce tout complexe formé par l'art et le métier, la construction et le but, l'histoire et la science, la théorie et la pratique, l'évolution sociale, scientifique et artistique, les tendances profondes de notre temps et ses symboles.

C'est donc courir à un échec certain, que de construire aujourd'hui un théâtre inspiré des formes de l'ancien théâtre royal, car l'état d'esprit qui a abouti à l'ancienne forme ne

evolution and the deep trends and symbols of our time.

It is courting certain failure to build nowadays on the pattern of the old royal theatres, for the state of mind which engendered them no longer corresponds with our own. Unhappily, with the exception of Mannheim, Germany has rebuilt all her war damaged theatres on their old foundations. Consequently experiments in form, though discernible everywhere, have nowhere been allowed free development. They have led to hybrid solutions which in no way satisfy the present day requirements of theatre contruction. All these reconstructions, whether at Bremen, Essen, Dusseldorf, Munich or the Schillertheater in Berlin are tainted with the same hybrid character. The too rigid walls of the fore-stage, in the false position imposed by the old plan, suggest merely a fresh edition of the old theatre. The impression of a rigid structure persists and the old system of the « optical box » forbids that flexibility which a simple indication of boundary between stage and auditorium would afford.

The old foundations, by determining the surface layout, seem to have stifled imagination and the elevation has fallen into line with them.

☆

The cinema theatre style is everywhere resorted to, and we even find steeply inclined ground plans reminiscent of the classical amphitheatres of medicine or physics .What is totally lacking is the specifically theatrical element of enchantment. At Mannheim, for example, though there was no need to make use of the ruins, courage lacked for the creation of something entirely new. The traditional ground plan produced in elevation precisely those results which the architect had sought to avoid. The stage too has preserved a conventional shape. Though the area of the forestage may have gained a trifle in mobility the stage proper is still in the spirit of the old transformation theatres.

When, at the turn of the century, stages became too small to satisfy the growing exigencies of setting, a makeshift solution was found by erecting a side stage or in some cases a stage on two levels. Such technical dispositions however, served only to accelerate changes of set and were not intended to

peut s'accorder avec le nôtre. L'Allemagne a eu la malchance, à une exception près (Mannheim), de reconstruire tous les théâtres, à moitié ou aux trois-quarts détruits par la guerre, sur les fondations de l'ancien édifice. Il s'ensuit que les essais de formes nouvelles dont partout, il est vrai, on découvre les traces, n'ont pu se déployer nulle part et ont conduit à des solutions hybrides, qui ne peuvent en aucune manière satisfaire les exigences actuelles en matière de construction théâtrale. Toutes ces reconstructions, que ce soit à Brême, au Schillertheater de Berlin, à Essen, à Dusseldorf, Munich et ailleurs, sont entachées du même caractère hybride. Les parois beaucoup trop rigides de l'avant-scène, dans la fausse position que leur impose l'ancien plan, font simplement penser à une nouvelle édition du vieux théâtre. L'impression d'une « structure rigide » subsiste et le vieux système de la « boîte d'optique » empêche partout cette souplesse qui serait née d'une simple indication de limite entre la scène et la salle.

Il semble bien que les anciennes fondations, en délimitant les surfaces, aient étouffé l'imagination, et l'expression architecturale en élévation (1) a été à l'avenant.

Partout on semble vouloir recourir de plus en plus au style « salle de cinéma ». On trouve même des salles dont le parquet en pente raide fait penser au classique auditoire de médecine ou de physique. Ce qui fait défaut un peu partout, c'est l'élément spécifiquement théâtral qui crée l'enchantement. A Mannheim, par exemple, où l'on n'était pas obligé d'utiliser des ruines, le courage a manqué pour faire entièrement neuf. On s'en est tenu à la tradition pour le plan terrier avec, en élévation, les conséquences mêmes que l'on croyait pouvoir éviter. La scène aussi a gardé la même forme traditionnelle. Si la zone d'avant-scène a gagné un peu de mobilité, la scène elle-même reste dans l'esprit de l'ancien théâtre à transformations.

Lorsque vers la fin du siècle les scènes devinrent trop petites pour satisfaire aux exigences sans cesse croissantes de la décoration, on eut recours à une solution de fortune et l'on construisit une scène latérale. si l'espace le permettait, ou en d'autres cas une scène à deux étages. Ces aménagements techniques servaient toutefois uniquement à accélérer les changements de décors et n'étaient

(1) " Elévation " (Aufriss) en arch. la projection verticale par opposition au Grundriss, plan horizontal en surface.

widen the possibilities of artistic expression. The necessity of avoiding sets starting in a straight line behind the curtain had not yet been grasped. Mannheim simply revives an arrangement devised long ago to overcome a difficulty with which we are no longer concerned.

At Darmstadt the architect seems to have been conscious of the danger of reverting to outmoded forms. Director Sellner has for years been adjuring the municipal authorities not to build. A man of the theatre himself, he knows how hard it is to find a valid architural form for a fresh conception of the theatre which is still being evolved. He prefers to wait.

The present tendency in production is to leave the human being in solitude on the playing space and allow the resulting tension to work on the spectators. The set therefore no longer represents a given time or subject; it is simplified and reduced to a single decorative accessory which, judiciously placed and skillfully lighted, may develop enormous powers of suggestion. Like Japanese architecture, the contemporary theatre relies on the eloquence of emptiness and on simple indication. Consequently the use of space assumes far more importance than it had in the old decorative methods, destined to create the illusion. The stage designer becomes by degrees a « space creator », who no longer decorates plays, but sets the space in which the actor gravitates in direct relation to the audience. Certain plays are only wholly effective if a climate of tension can be induced in the audience. For this purpose a few rare allusions by means of decorative elements (as opposed to stage properties) are far more telling than the traditional sets of the « optical box ».

This evolution profoundly affects the general conception of theatre construction and particularly of the playing space. Since the present endeavour is to speak most intimately to the spectator, as was customary in the days of Shakespeare and the Commedia dell' Arte, the space devoted to the stage must deeply invade the auditorium and the boundary between the two must therefore disappear.

Herein lies one of the capital problems of modern theatre construction. The stage ma-

pas conçus avec l'intention d'élargir les possibilités d'expression artistique. On ne voyait pas non plus la nécessité de s'écarter du système des décors qui commencent en ligne droite derrière le portail. Mannheim reprend donc simplement ce qui fut inventé autrefois pour obvier à un inconvénient qui n'existe plus pour nous.

A Darmstadt, on semble être conscient du danger que présente un retour aux formes qui ont fait leur temps. Le Directeur Sellner adjure depuis des années les autorités municipales de ne pas bâtir. Homme de théâtre lui-même, il sait combien il est difficile de trouver l'expression architecturale valable pour la nouvelle conception du théâtre, encore en pleine évolution. Il préfère attendre que le terrain soit préparé.

Il existe actuellement dans la mise en scène une tendance à placer l'être humain le plus possible seul dans l'espace scénique et de laisser agir sur le public la tension qui en résulte. Le décor ne représente donc plus un endroit ou un sujet déterminé; il est simplifié et réduit à un unique accessoire décoratif lequel, placé à un point de l'espace judicieusement choisi, sous un éclairage habile, peut gagner un pouvoir de suggestion énorme. Tout comme dans l'architecture japonaise, le théâtre tend actuellement à laisser parler de nouveau le vide et la simple indication. L'espace utilisé devient dès lors beaucoup plus important qu'avec les vieux moyens décoratifs, destinés à faire naître l'illusion. Le créateur de décors se mue petit à petit en un « créateur d'espace », qui ne décore plus des pièces mais qui met l'espace dans lequel se meut l'acteur en relation directe avec le spectateur. Certaines œuvres dramatiques n'agissent pleinement que si l'on parvient à créer dans la salle un climat tendu. A cet effet, quelques rares allusions au moyen d'« accessoires décoratifs » (par opposition aux « accessoires de jeu ») sont autrement efficaces que les décors classiques de la « boîte d'optique ».

Cette évolution a une influence profonde sur la conception d'ensemble de l'édifice théâtral et surtout sur la conception de l'aire de jeu. Puisqu'on essaie actuellement de parler de très près au spectateur — comme c'était l'usage au temps du théâtre shakespearien et de la Commedia dell'arte — l'espace dévolu à la scène devra avancer profondément dans la salle de spectacle : donc la limite entre ces deux espaces doit disparaître.

Ici se pose un des problèmes capitaux de

chinery and lighting apparatus have to be carried forward beyond the orchestra. It must be possible to effect transformations in front of the stage. Yet it is not possible to suppress the old fashioned stage frame which may be required for the presentation of certain plays.

Further evolution will no doubt impose other unpredictable requirements on the playing space (let us consider simply the development of theatre-in-the-round) and compel the theatre architect to give the greatest possible mobility to the various elements of stage and auditorium. For example, we cannot yet foresee in what measure the cinescopic film or other inventions of that kind will influence theatrical performance. Why should not the theatre suddenly decide to take advantage of the panoramic stage if a play invites it ? Any development of this kind would have heavy consequences on the plans of a future theatre, but we should take them into account even now and secure for the playing space the greatest possible degree of adaptability.

☆

Thus the question arises whether the « space creator » should not determine the interior shape of the theatre (or at any rate of the stage and auditorium.) For in the last resort, the whole problem resolves itself into providing for each play its appropriate space. To do this it is necessary to abolish the separation between the area where artistic tension is born and that which lodges the technical equipment : lighting, platform and understage, transformation machinery and so forth. Even the seating is a problem which closely concerns the space creator : the producer's and designer's liberty of action is seriously impaired if each seat does not offer a full view of the entire height, width and depth of the stage. One of the space creator's tasks is to find in each case the most favourable angle of vision. He must not only be able to assure the stage a maximum impact on the mass of spectators but also situate the public in the most favourable conditions of receptivity in relation to the stage.

It must therefore be possible to join stage and auditorium without the seam being apparent. The two must impinge upon, and flow into, one another. A second requirement is that the demarcation between them should

la construction théâtrale moderne. La machinerie de scène et avec elle l'installation d'éclairage doivent être portées en avant au delà de l'orchestre. Il doit aussi être possible d'effectuer des transformations devant la scène. Toutefois on ne peut pas supprimer définitivement le cadre de scène « ancien style », qui peut être nécessaire à la présentation de certaines pièces.

L'évolution future imposera encore à l'aire de jeu des exigences actuellement imprévisibles (que l'on songe seulement au théâtre en rond), ce qui oblige l'architecte à donner aux différents éléments de la salle et de la scène le moins de fixité possible. Nous ne pouvons par exemple encore prévoir aujourd'hui dans quelle mesure le film cinéscopique ou d'autres inventions de ce genre influenceront le jeu théâtral. Pourquoi le théâtre ne se déciderait-il pas soudain à user des avantages d'une scène panoramique, par exemple, si telle est l'exigence de la pièce ? Un développement de ce genre serait gros de conséquences pour l'établissement des plans d'un nouveau théâtre, mais il convient aussi de tenir compte dès maintenant de ces possibilités, quand il s'agit en général d'assurer à l'espace de jeu la plus grande capacité de transformation.

Ainsi se pose finalement la question de savoir si ce n'est pas au « créateur d'espace » qu'il appartient de déterminer la forme intérieure du théâtre (du moins de la scène et de la salle). Car tout revient en dernière analyse à créer pour chaque œuvre l'espace qui lui convient. Pour la création de cet espace, il n'est plus possible de maintenir la séparation entre l'espace où naît la tension artistique et celui où est logée la technique de scène : éclairage, dessous et dessus de scène, machinerie de transformation, etc. Même la disposition des sièges dans la salle de spectacle est un problème qui intéresse de très près le créateur d'espace : la liberté d'action du metteur en scène et du décorateur est fortement entravée, si de toutes les places on ne jouit pas d'une vue entièrement libre de toute la scène, vers la droite et la gauche, vers le bas et le haut et jusqu'au fond du plateau. Car une des tâches du créateur d'espace consiste à trouver chaque fois l'angle visuel le plus favorable. Il doit donc être en mesure non seulement d'assurer à la scène le maximum d'action sur la masse des spectateurs, mais aussi de placer le public dans les meilleures conditions de réceptivité vis-à-vis de la scène.

Il est donc nécessaire pour la scène et la salle de pouvoir se fondre sans que la « cou-

be given as variable a form as may be. It must be feasible to suppress it altogether. It follows that the zone surrounding the stage frame, the orchestra and first rows of seats, including their upper limits, must be architecturally strictly neutral. The more mobile this zone is made the greater possibilities it will afford both to space creator and producer. This is the ultimate objective of an evolution which is declaring itself everywhere in isolated experiments.

☆

The theatre is not only built for the public on the one hand and the stage technician on the other, it is a gigantic instrument capable of « producing » in the truest sense of the word the multiple ideas and aspirations of those who take part in its life, from the actor to the spectator and the producer to the critic.

One must therefore see things largely, not only in the realm of possibilities but, as every man of the theatre would say, « within the framework of the impossible ». The theatre is, or should be, as varied as the cosmos which it represents, as it were, in a concentrated form. The universe gravitates and we turn with it. All life is movement. If the theatre wishes to live it must, as the most direct reflection of the human world, adjust itself to this movement.

This trend of thought leads us to forecast that in the future theatre architecture will adopt the curved line. For curved lines present a double advantage :

1. They create an effect of infinity, for they enclose without limiting since the limits become dissolved in movement.
2. Their action is magical, for they form a continuum where straight lines separate and exclude.

This is why a circular auditorium corresponds better to the mystery of the theatre and concentrates the assembled community more effectively — and the unity of the audience is thereby reinforced. Similarly a stage with a circular platform impinging on the auditorium produces the best conditions for creating a new unity between the two spheres. The planetarium is the finest example of how an auditorium can really encompass the spectature » soit apparente. Les deux espaces doivent s'imbriquer, se prolonger l'un dans l'autre. Une deuxième exigence se dégage aussi nettement : la limite entre les deux corps de bâtiments doit recevoir une forme aussi variable que faire se peut. Elle doit au besoin pouvoir être totalement supprimée. Par conséquent, toute la zone autour du « cadre », l'orchestre et les premiers rangs de sièges, y compris leur limitation supérieure, doivent recevoir une forme architecturale absolument neutre. Plus mobile (en profondeur, en largeur et en hauteur) sera la forme conçue pour cette zone, et plus nombreuses seront les possibilités offertes au créateur d'espace comme au metteur en scène. Ainsi verrait-on aboutir une évolution qui se manifeste de tous côtés par des tentatives isolées.

Un théâtre n'est pas seulement construit pour le public d'une part et le technicien du théâtre de l'autre, mais il est un instrument gigantesque, capable de « mettre en scène », au sens le plus vrai, les multiples aspirations et idées de tous ceux qui prennent part à sa vie, de l'auteur au spectateur, du metteur en scène au critique. Il faut donc voir les choses largement. Non pas seulement dans le cadre du possible, mais, comme le dirait tout homme de théâtre : « dans le cadre de l'impossible ». Le théâtre est ou devrait être aussi varié que le cosmos, qu'il représente sous une forme en quelque sorte concentrée. L'univers se meut et nous nous mouvons en lui. La vie est mouvement. Et si le théâtre veut vivre, il doit, en tant que reflet le plus direct du monde humain, s'accorder avec ce mouvement.

Dans cet ordre d'idées nous croyons que, dans la forme à donner au théâtre nouveau, l'avenir appartient à la ligne courbe. Les lignes courbes présentent un double avantage :

1. Elles créent un effet d'infini, car elles ferment sans limiter, parce qu'elles dissolvent les limites en mouvement.

2. Elles ont une action magique, car elles forment une continuité, tandis que les lignes droites séparent et excluent.

C'est pourquoi une salle ronde répond mieux au mystère du théâtre, qui repose sur de la magie, et parvient à mieux ramasser la communauté assemblée — l'unité de l'auditoire en est renforcée. La scène dont le plateau également circulaire empiète sur la salle de spectacle, réunit les meilleures conditions pour créer une nouvelle unité entre les deux espaces. Le planétarium est le plus bel exemple de la façon dont une salle de spec-

tors. Why must the theatre always remain a box ? The most insensate solution is the ceiling sloping obliquely towards the stage, flanked by two lateral walls of which the upper sides continue the falling line of the ceiling. This creates an absurd perspective, dividing the spectator even further from the stage and at the same time exaggerating the dimensions of what takes place there, against all accepted principle.

☆

Whether we desire it or not the theatre, as opposed to the cinema, is still a cult. Reinhardt said « The theatre is the conscience of the world ». That is one of the finest definitions ever given. It expresses exactly what occurs on the floor of the house, the rôle of the stage and at the same time, the aspect a theatre should have in which such a rite is performed. The theatre makes use of the noblest realizations of our spiritual life : poetry, music, painting... Each evening these realizations are awakened to new life. The setting in which this is accomplished cannot dispense with a certain solemnity. At the cinema everyone disperses in his own direction in the darkness and the auditorium is of small importance. What matters is the space behind the screen. People need to be comfortably seated in order to turn over the leaves of the moving picture album at their ease, and they want to be taboo for a couple of hours (which is why they seem put out when the lights go up). A sense of space bearing some relation to the space exhibited in the picture album does not make itself felt. At the theatre on the other hand a community is gathered together under full illumination. The auditorium is set off to advantage and should enhance the effect of the stage. It should slowly bring the spectator to a state of receptivity, transform and bewitch him. This is not possible in theatres cold as cinema halls. What is required is a festivity chamber. The interval is a welcome relaxation from active participation in the play (as opposed to the purely passive contemplation of the cinema). The real presence of the actor, of space, of words and sounds, exacts more of the audience than a film does, for the rhythm of moving pictures depersonalizes the spectator and plunges him into a state of dream.

These contrasts are full of lessons concer-

tacle peut vraiment englober les spectateurs. Pourquoi le théâtre doit-il toujours rester une boîte ? La solution la plus insensée reste la salle avec plafond qui descend en oblique contre la scène, flanquée de deux murs latéraux dont le contour postérieur épouse la ligne descendante du plafond. Cette solution crée une perspective absurde, qui éloigne encore davantage la scène du spectateur et exagère en même temps les dimensions de ce qui s'y passe, à l'encontre des principes généralement admis.

Que nous le voulions ou non, le théâtre, à l'opposé du cinéma, appartient toujours au culte. Reinhardt a dit : « Le théâtre est la conscience du monde ». C'est une des plus belles définitions qu'on en ait jamais données. Elle dit exactement ce qui se passe au parquet, quel est le rôle de la scène et en même temps quel aspect doit avoir la salle où s'accomplit le rite. Le théâtre se sert des plus nobles réalisations de notre vie spirituelle : la poésie, la musique, la peinture... Ces réalisations sont éveillées tous les soirs à une vie nouvelle. Le cadre où cela s'accomplit ne peut se passer d'une certaine solennité. Au cinéma, on disparaît, chacun de son côté, dans l'obscurité de la salle; la salle de spectacle a peu d'importance et ce qui compte, c'est l'espace derrière la projection sur la toile. On veut être bien assis, pour pouvoir feuilleter à l'aise le livre d'images vivantes. On désire être tabou pendant deux heures (c'est pourquoi on est comme gêné quand les lumières se rallument). Un sens de l'espace, qui aurait quelque rapport avec l'espace montré dans le livre d'images, ne se manifeste point. Au théâtre, par contre, une communauté s'assemble en pleine lumière. La salle est mise en valeur et doit prolonger l'effet de la scène, elle doit amener lentement le spectateur à un état de réceptivité, le changer, l'ensorceler en quelque sorte. Cela n'est pas possible dans des salles froides, comme les salles de cinéma. Il faut donc une salle de fêtes. Un entracte est le bienvenu pour se reposer de la « collaboration », de la participation active à l'œuvre (par opposition à la contemplation purement passive au cinéma). La présence réelle de l'acteur, de l'espace, des sons et de la parole, exige beaucoup plus du public au théâtre que ne le fait le film, où le rythme des images dépersonnalise le spectateur et le plonge dans un état de rêve.

Ces contrastes sont pleins d'enseignements pour le sens et le but de la construction du théâtre.

ning the aim and significance of theatre construction.

The designer, by virtue of his promotion to space creator, will play a more determining part in the whole conception of theatre space, of technical apparatus and technical equipment. I would even go so far as to say that he must himself find a solution to the general problem of space, which will allow him to realize his conceptions at the same time as those of the producer. The architect's job consists in giving this plan external form and technical realization. As to the stage apparatus which used to be relegated behind the curtain, it is now carried forward across the orchestra to the front rows of seats.

Thus a new spatial principle is born which encompasses both stage and auditorium in a single whole. This principle is at the heart of theatre construction and it also influences the theatre's external aspect. To endow the new edifice with a façade that satisfies civic standards remains the architect's responsibility.

The Jury of a competition in theatre construction must in future judge on two distinct counts :

1. The external form of the building.
2. The realization of the spatial principle itself (the unity of stage, auditorium and technical organization).

Only then will it be possible to invite the two first prize winners to a definite collaboration in which the architect will take charge of the exterior form, reception halls and administrative premises, and the space creator will handle the inner kernel.

We trust that this new conception will soon assert itself and that we may come to some clear understanding on the aim and significance of the theatre, such as has long since been achieved in other domains of architecture.

Par le fait que le décorateur est promu créateur d'espace, il jouera un rôle plus déterminant dans la conception globale de l'espace théâtral, de l'appareillage technique et de l'outillage artistique. J'irai même jusqu'à dire qu'il devra trouver lui-même une solution générale au problème de l'espace, qui permettra de réaliser ses conceptions en même temps que celles du metteur en scène. La tâche de l'architecte consiste à donner à ce plan une forme extérieure et à en assurer la réalisation technique. Quant à la technique de scène, qui était reléguée jadis derrière le rideau, elle commence actuellement devant le rideau et empiète, par-dessus l'orchestre, sur les premiers rangs de sièges.

Ainsi naît un nouveau principe spatial qui englobe en un tout la scène et la salle. Ce principe est au centre de la construction théâtrale et influence aussi l'aspect extérieur du théâtre. Habiller le nouvel édifice d'une façade qui soit valable au point de vue de l'urbanisme reste l'affaire de l'architecte.

Le jury d'un concours pour la construction d'un théâtre aura donc à juger à l'avenir deux prestations bien distinctes :

1. le corps de bâtiment dans sa forme extérieure.

2. la réalisation du principe spatial proprement dit (dans l'unité salle de spectacle - scène - organisation technique).

Seulement alors il sera possible d'inviter les deux premiers prix à une collaboration définitive, où l'architecte se chargera de la forme extérieure, des salles de réception et du complexe administratif, et le créateur d'espace du noyau intérieur.

Nous souhaitons que ce changement de conception s'impose à bref délai, et que l'on s'entende clairement sur le sens et le but du théâtre, comme c'est le cas depuis longtemps déjà dans d'autres domaines de l'architecture.

André PERROTTET von LABAN

# IV

RECENT EXAMPLES OF ARCHITECTURAL STAGES

RECENTS EXEMPLES DE DISPOSITIFS FIXES

*AN OPEN AIR THEATRE*

*UN THEATRE A CIEL OUVERT*

## THE TEATRO VERDE OF SAN GIORGIO IN VENICE

## LE TEATRO VERDE DE SAN GIORGIO A VENISE

*Architects :* *Architectes :*

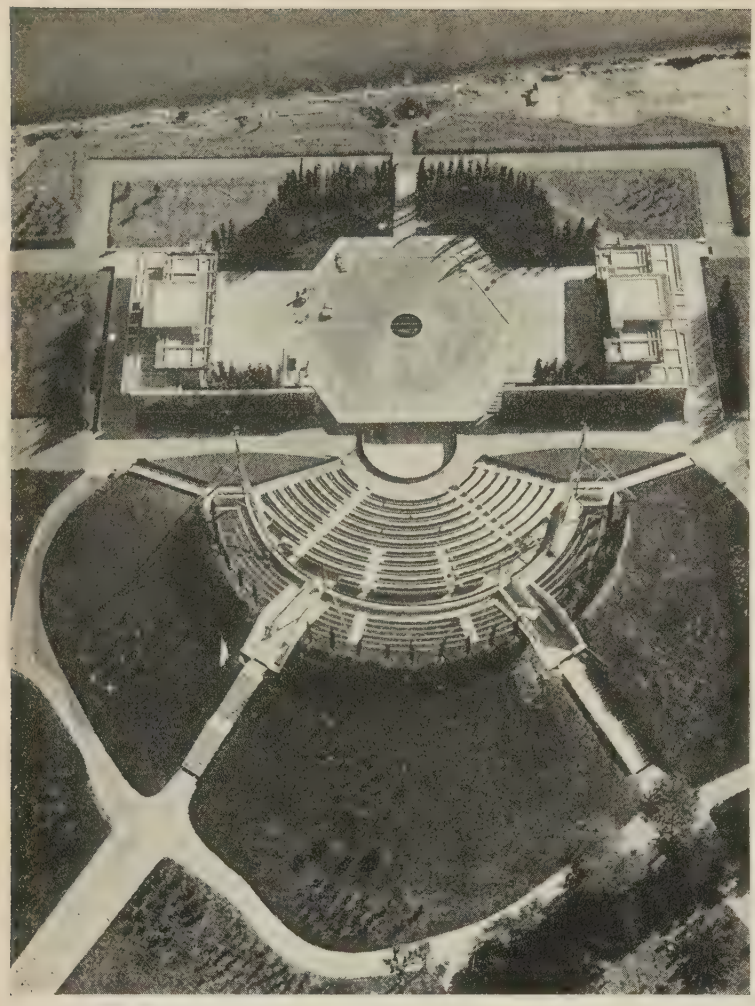
*LUIGI VIETTI, ANGELO SCATTOLIN*

SITUATED on the eastern shore of the island of San Giorgio, the Teatro Verde was built in execution of a vast plan of architectural restoration, and embellishment to set off the artistic value of the venerable Island of Cypresses — a task entrusted to the International Centre of Art and Culture by the Giorgio Cini Foundation. The plan of this open air theatre, built by Luigi Vietti in collaboration with Angelo Scattolin, was inspired by the need to harmonise with the classical atmosphere of the island and its countryside, lying in green and blue silences,

SITUE sur le bord oriental de l'Ile San Giorgio, le Teatro Verde a été construit en application d'un vaste plan de restauration architecturale et d'embellissement du paysage, pour contribuer à cette mise en valeur artistique de la vénérable Ile des Cyprès qui est bien l'un des buts que s'est vu donner par la Fondation Giorgio Cini le Centre International d'Art et de Culture. La structure et les formes de ce théâtre de plein air, né de la collaboration des architectes Luigi Vietti et Angelo Scattolin, ont été inspirées par la nécessité d'arriver à une harmonie sans fausse

The theatre on the eastern edge of the island of San Giorgio.

Sur le bord oriental de l'Ile San Giorgio...

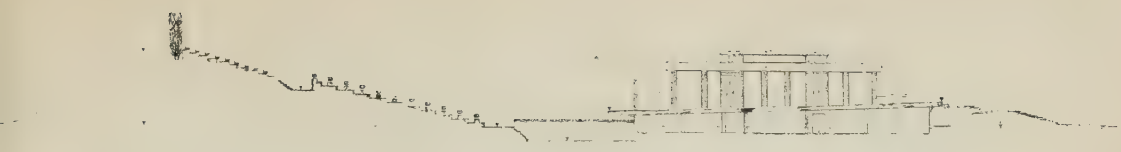


The stage and auditorium banked up on a hill of earth.

La scène et l'amphithéâtre étagé sur sa colline de terre rapportée.

The rows of seats backed by lines of box hedging.

Des sièges adossés à d'épaisses haies de buis...



Longitudinal section showing the difference of level.

Coupe longitudinale montrant les différences de niveau.

and also by the desire to enhance the charm and evocative beauty of the site.

As we enter, the amphitheatre presents tiers of seats backed by thick box hedges skilfully planted and cut so that they merge into the perspective of a full half circle of greenery. On the outside a semi-circular approach surrounds the amphitheatre, whose lines it closely follows.

The hill up which run the entrance stairs is all made from earth brought in, and all the footways are of white marble.

Beyond the orchestra the vast stage unfolds in width and depth flanked by two buildings which, apart from their technical function, play a decorative part; seen from above they give an effect of terraced gardens. The theatre is set towards the east so as to use the

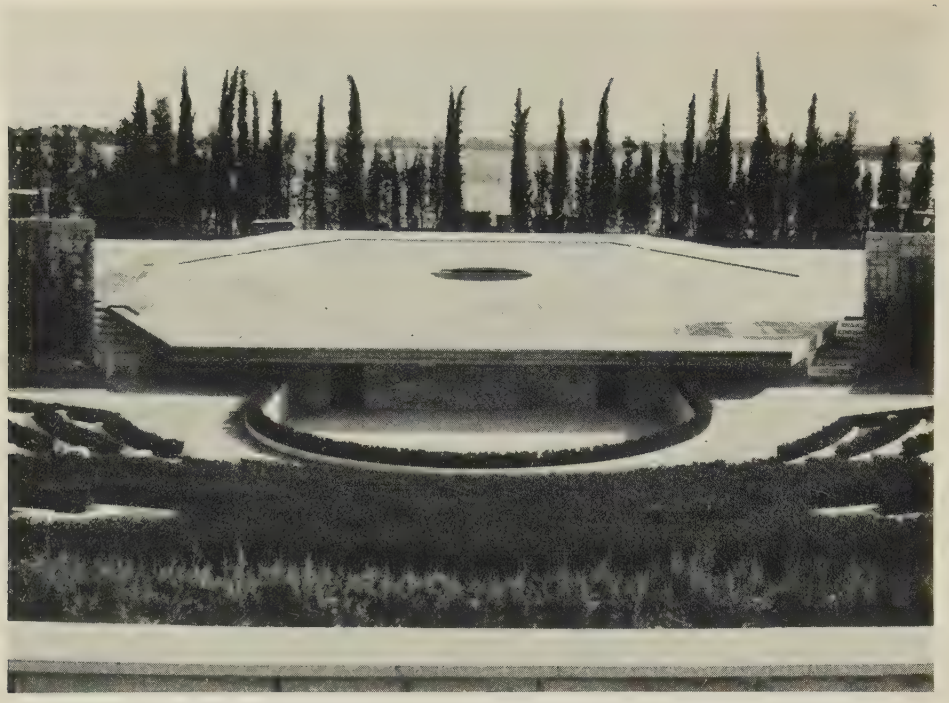
note avec l'atmosphère classique de l'Ile et avec le paysage ambiant, fait de silences verts et bleus, comme aussi par un effort pour accroître le charme et la beauté évocatrice du site.

Quand on entre, l'amphithéâtre se présente comme un étagement de gradins sur lesquels sont aménagés des sièges adossés à d'épaisses haies de buis, qui, plantées et taillées selon toutes les règles de l'art, se fondent dans la perspective d'un hémicycle ininterrompu de verdure. En arrière, une enceinte semi-circulaire borde l'amphithéâtre, dont elle suit à quelque distance les contours. La colline où s'appuient les escaliers est entièrement constituée de terre rapportée et toutes les marches sont en marbre blanc.

Au delà de l'orchestre se déploie en largeur et en profondeur la vaste scène, des deux côtés de laquelle s'élèvent deux contre-scènes qui, outre leur rôle propre, jouent aussi un rôle décoratif. Vues d'en haut elles se présentent, en effet, comme un ensemble de terrasses aménagées en jardin. L'axe du théâtre est orienté vers l'est de manière à avoir pour fond la lagune et, du point de vue acousti-

The buildings at the stage-sides add a decorative feature.

Les contre-scènes ont aussi un rôle décoratif.



The stage is about 15,000 square feet in area.

La scène a 1400 mètres carrés de superficie.

lagoon for background and from an acoustic point of view take advantage of the prevailing easterly breeze.

The stage is equipped for all manner of modern performances and has a lighting apparatus capable of the most varied effects. The accommodation for actors and supernumeraries is underneath the stage and that for the stage hands at the sides. All around happily disposed shrubberies, in keeping with the landscape, contribute to that picturesque character which won for San Giorgio in times past the poetic appellation of Island of Cypresses, and keep the spectator's eye from straying out over the lagoon and being thus distracted from the performance.

que, pour profiter des courants d'airs qui, normalement, suivent ce tracé. La scène, équipée pour des spectacles modernes de tous genres, est dotée d'un dispositif parfaitement adapté aux jeux de lumière les plus variés. Au-dessous sont agencés les locaux pour les artistes, figurants, etc., et, sur les côtés, les services. Tout autour, des massifs de verdure qui, disposés d'heureuse façon, sont bien dans l'esprit du paysage de San Giorgio, auquel ils rendent le caractère pittoresque qui valut à l'Ile sa séculaire et poétique dénomination d'« Ile des Cyprès », empêchent que le regard du spectateur ne s'attarde sur le panorama de la lagune et ne se détourne ainsi du spectacle.

# THE THEATRE AT STRASBOURG

# LE THEATRE DE STRASBOURG

*PIERRE SONREL*

THE premises placed at the disposal of the Centre Dramatique de l'Est include a theatre due for completion in 1956.

In addition to numerous lecture and rehearsal rooms, library, etc., an auditorium with a seating capacity of 700 will make possible the actual mounting of the Centre's productions, which are destined to tour the towns and villages of Eastern France. Besides which, the city of Strasbourg itself, which has hitherto made do with the Municipal Opera House, will use the new theatre for certain visiting companies who will be happier on its stage.

The work has been entrusted to the architect Pierre Sonrel, assisted as regards the technical installations by M. Dopff, director of the municipal public services and the assistant director, M. Will.

The layout of the theatre is a classical one — a circular auditorium with tiers of balconies. This scheme brings the greatest possible number of spectators in close contact with the stage, an essential requisite for a theatre.

The disposition of the pit should be noted. It rises in an amphitheatre up to the first balcony where the best seats are situated, with special boxes in the centre. These will be situated slightly above the level of the stage, thus offering the best view of the action. A second balcony overhangs the back rows of the first, the disadvantage of a steep view down on to the stage being compensated for by closer contact with the actors.

As a whole, the stage belongs to the traditional Italian form, with machinery, flies and understage. But the spacious fore-stage in front of, and slightly lower than, the main stage, should be observed. This fore-stage, which projects boldly into the stalls, has an

LES locaux mis à la disposition du Centre Dramatique de l'Est à Strasbourg comportent un théâtre de comédie dont l'achèvement est prévu pour l'année 1956.

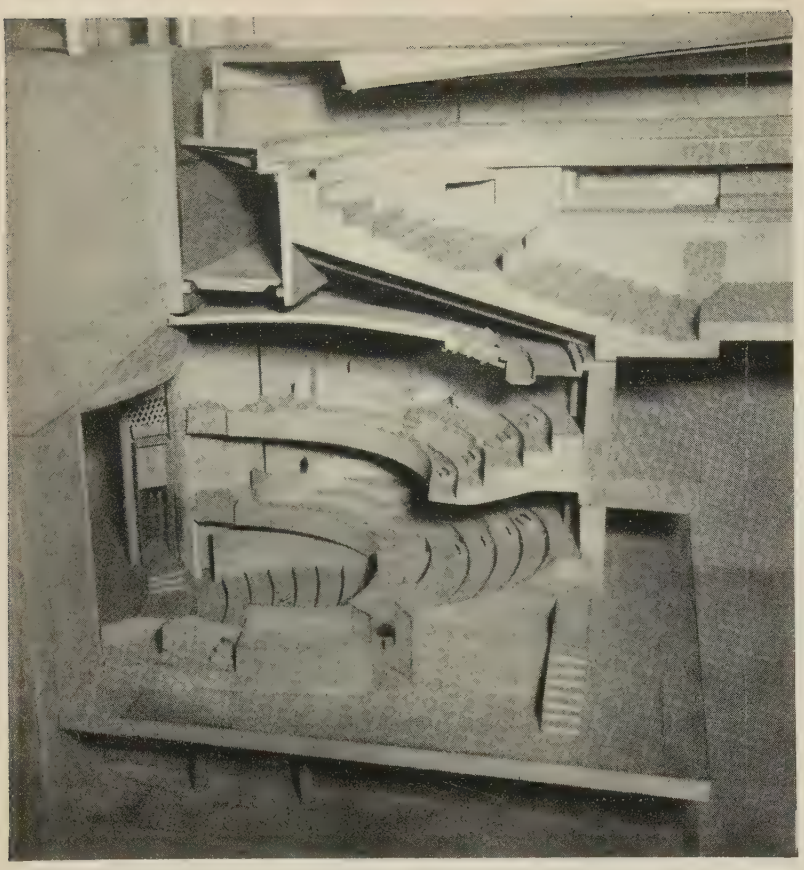
En complément aux nombreuses salles de cours, de répétition, bibliothèque, etc... mises à la disposition des élèves de l'Ecole du Centre, une salle de 700 places permettra le réglage définitif des spectacles montés par cet organisme, et destinés aux villes et villages de l'Est de la France. De plus la ville de Strasbourg qui ne disposait jusqu'alors que de l'Opéra Municipal, utilisera cette salle pour certaines tournées plus à leur aise dans ce cadre.

Les travaux ont été confiés à l'architecte Pierre Sonrel, assisté pour la réalisation par les services techniques de la ville de Strasbourg, Dopff Directeur et Will adjoint.

Les dispositions adoptées pour la salle s'apparentent aux schémas classiques : salle circulaire et balcons superposés. Cette forme permet en effet de rapprocher de l'acteur le plus grand nombre de spectateurs, ce qui paraît essentiel pour le théâtre de comédie.

Il faut remarquer la disposition de l'orchestre qui s'élève en amphithéâtre jusqu'au premier balcon. C'est à ce niveau que se trouvent les places de choix, loges d'honneur au centre. Elles domineront légèrement le plateau, offrant ainsi le meilleur angle de vue sur la scène. Un deuxième balcon surplombe les derniers rangs de l'étage inférieur. Les inconvénients d'une vue plongeante sur le plateau sont compensés par l'avantage d'un contact plus serré avec les acteurs.

Dans son ensemble la scène apparaît comme une scène italienne traditionnelle avec machinerie, cintres et dessous. Il faut remar-



FRAME OF STAGE
W. : 31 ft. - H. : 31 ft.
STAGE
Width of stage : 75 ft 9½". — Depth from the curtain to the back, including the fore stage and the proscenium : 44 ft. — Depth of proscenium : 3 ft 9". — Height from the boards to the upper flies : 66 ft. — Height of the first understage : 6 ft 9".
AUDITORIUM
From the safety curtain to the back : 49 ft 6". — Width : 49 ft 6".

CADRE DE SCENE
L. : 9 m. 50. - H. : 9 m. 50.
SCENE
Largeur de la scène : 23 mètres. — Profondeur du rideau de scène au lointain, y compris l'avant-scène et le proscenium : 13 mètres 50. — Proscenium (profondeur) : 1 mètre 50. — Hauteur du plateau au gril : 20 mètres. — Hauteur du premier dessous : 2 mètres 50.
SALLE.
Du rideau de fer au fond : 15 mètres. — Largeur : 15 mètres.

Model showing the theatre auditorium and, above, the concert hall.

Maquette montrant les salles de théâtre et de concert superposées.

entrance on either side, the architecture of which follows out that of the auditorium. Between the columns which frame these entrances, and overhanging the fore-stage, are balconies which may be used either for actors or for singers. The floor of the fore-stage is composed of movable sections which, when taken away, reveal an orchestra pit. The regulation safety curtain, bowing forward in a curve, rests on the front edge of the fore-stage. This arrangement makes it possible to set scenery downstage or on the fore-stage which the safety regulations would otherwise forbid. The action may thus be brought forward from the frame of the stage into the auditorium, as the producer may desire.

The stage has an understage beneath its whole extent, and a second partial understage below the first. The stage floor is composed of movable sections, in addition to which a system of trolleys and rails allows the running of sliding stages either sideways to the wings or to the back of the stage. Since

quer cependant l'important proscenium qui précède l'avant-scène en contre-bas de celle-ci. Ce proscenium avançant fortement dans l'orchestre aboutit à chacune de ses extrémités à des accès dont l'architecture participe à l'architecture de la salle. Entre les colonnes qui les encadrent, et la surplombant, des balcons peuvent être utilisés par les acteurs ou les choristes. Le sol du proscenium est composé de trappes mobiles qui, lorsqu'elles sont enlevées, découvrent une fosse d'orchestre. Le rideau de fer réglementaire, cintré dans le plan vertical, repose sur le bord avancé du proscenium. Cette disposition permet une plantation de décor sur l'avant-scène ou le proscenium, ce que les règlements ne peuvent plus tolérer actuellement. Le jeu peut donc être sorti de la cage de scène dans la salle ainsi que le demandent les metteurs en scène.

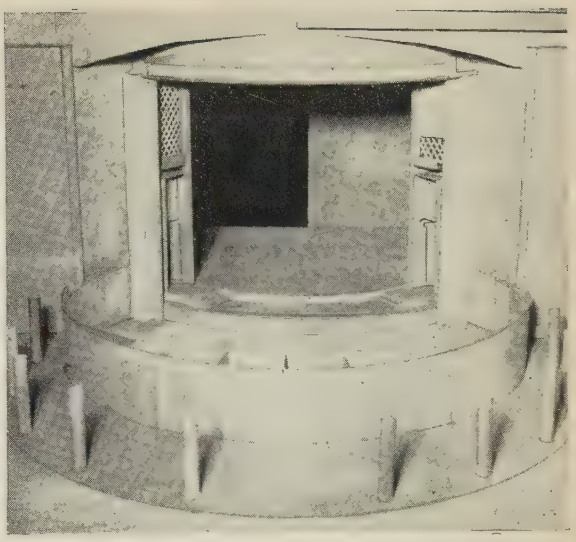
La scène comporte un dessous général et un 2$^{me}$ dessous partiel. Le plateau est constitué par des panneaux mobiles. De plus des

the general equipment has been kept deliberately simple, no cyclorama or panorama is provided. A backcloth, of which the lower edge drops into a row of traps on the stage floor, serves instead.

The lights are operated from two points, one in the wings and the other in a box in the first balcony. Spotlights concealed in the auditorium ceiling and at the sides of the balconies make possible the bright illumination of the front part of the stage.

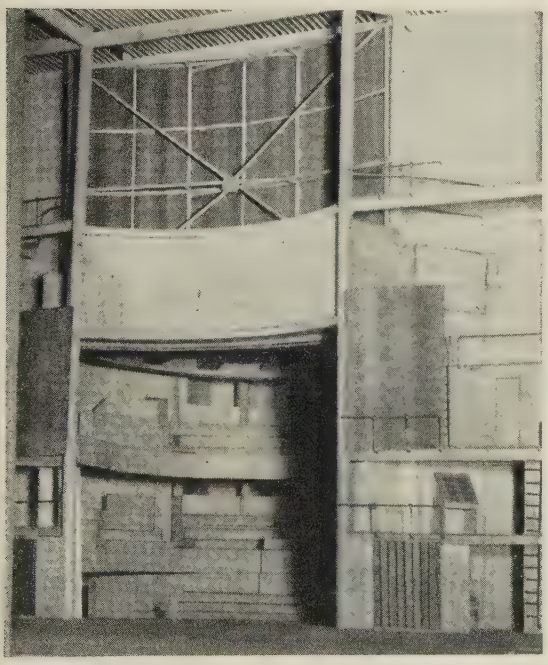
It will be noted, that since the precincts of the Dramatic Centre adjoin those of the Academy of Music, the conjunction of a concert hall and a theatre was called for.

The concert hall, which has about 600 seats, is conceived on entirely different lines from the theatre. It is an elongated amphitheatre, steeply raked.



The orchestra pit and the stage.

La fosse d'orchestre et la scène.



The frame work of the stage and the auditorium.

La cage de scène et la salle.

In contrast to the theatre auditorium, high and compact, the concert hall is long and deep in order to keep the proper orchestral pitch and clarity of tone. For each kind of performance a different architectural arrangement is required.

dispositifs de rails et chariots permettent l'agencement de plateaux coulissants soit latéralement en coulisse, soit de la face au lointain. L'équipement général étant volontairement très simple, il n'est pas prévu de cyclorama ni de panorama; un rideau de fond dont le pied s'engage dans une série de trappes du plateau en fera fonction.

La commande des lumières se fait de deux points : l'un en coulisse, l'autre d'une loge de face du 1$^{er}$ balcon. Des projecteurs dissimulés dans le plafond de la salle et aux extrémités des balcons permettent un éclairage intense des premiers plans.

On remarquera que les locaux du Centre Dramatique de l'Est étant juxtaposés à ceux du Conservatoire de Musique, une imbrication de la salle de concerts et de la salle de comédie s'est imposée.

La salle de musique, d'environ 600 places, est d'une conception tout à fait différente de la première. Elle est constituée par un amphithéâtre allongé et en forte pente qui se retourne latéralement en deux balcons superposés enserrant l'estrade.

Autant la salle de comédie est ramassée sur elle-même, autant la salle de musique se développe en profondeur pour le brassage des diverses sonorités de l'orchestre.

A chaque genre de spectacles répond une architecture différente.

Pierre SONREL

# THE PLAYHOUSE AT HOUSTON

# LE THEATRE DE HOUSTON

*JOANNA ALBUS*

MANY seasons of work with arena theatres in the southwest and observations of many others throughout the country inspired a private dream to build an arena theatre. The majority of arena theatres in the United States were not constructed originally for central staging but were adapted or redesigned to accommodate this form of production. My hope was that by building from the ground up we might begin to correct the technical and physical shortcomings of these converted plants.

In preparation for the realization of my dream, I studied all available theatre plants, either actual or still in architect's plans. Out of this study evolved the floor plan for the Playhouse in Houston, Texas.

*The Financing.* The Playhouse was financed on a limited partnership plan with each of the limited partners investing $ 500.00 and each general partner $ 5,000.00.

*The Location.* The Playhouse is ideally located on the Main Street with good parking facilities and easy accessibility. Although it was not possible to purchase this ideal location, arrangements were made to lease for ten years the land on which a building could be erected to our specifications.

*The Theatre.* On a site 75' fronting on Main Street and 125' deep, a simple one story building houses an arena 54' in diameter, with a stage 22'3" in diameter. Encircling the stage are five rows of permanently installed theatre seats, comfortable, with leg room for our tallest patron. These 306 seats are

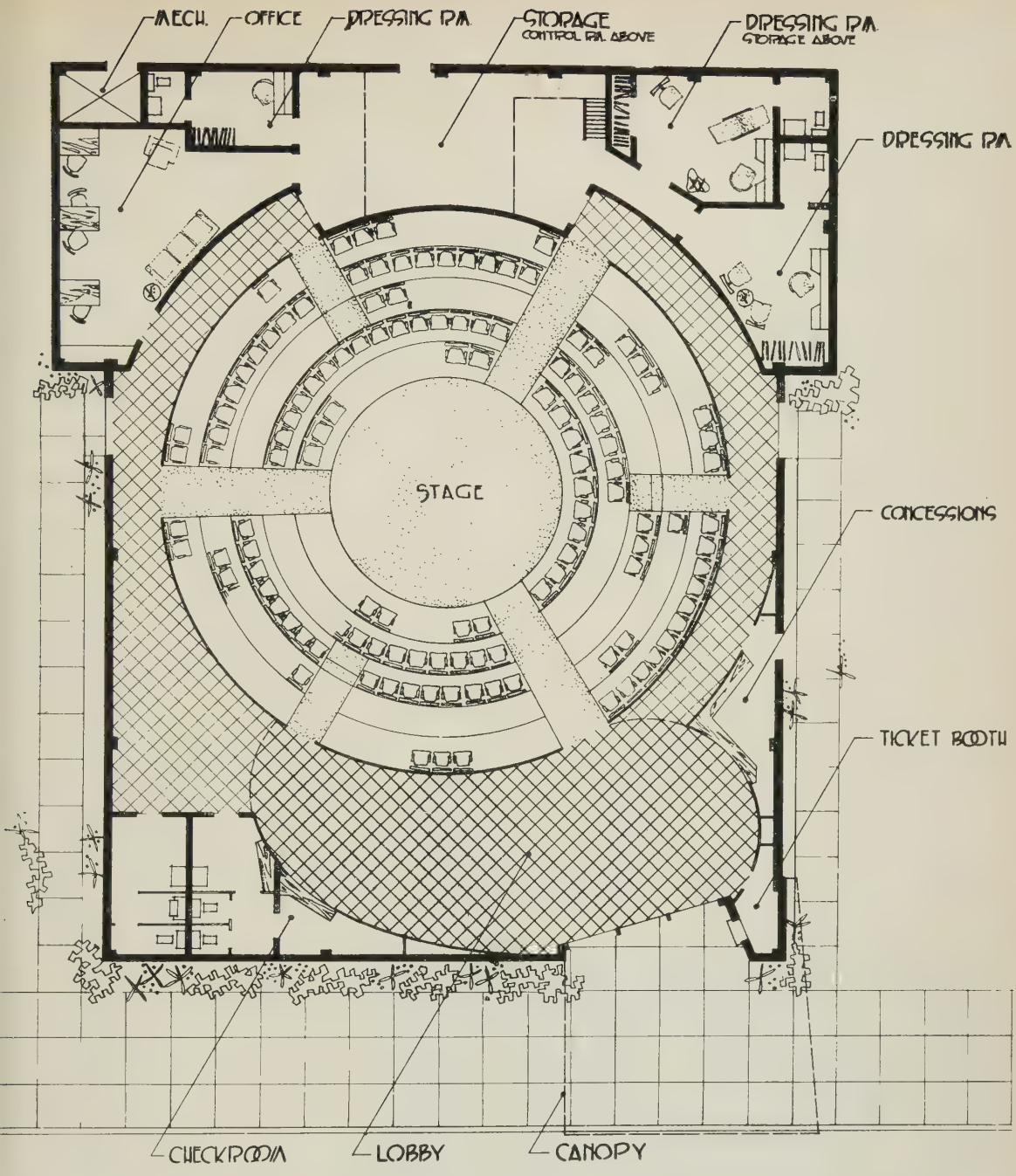
JE rêvais de construire un théâtre en rond. La plupart des théâtres de ce type aux Etats-Unis n'ont pas été construits dans ce but à l'origine; simplement, on les a adaptés ou réaménagés pour accueillir cette forme de présentation. Mon espoir était qu'une construction entièrement nouvelle pût remédier aux insuffisances de ces locaux transformés.

Pour matérialiser mon rêve, j'étudiai tous les théâtres existants, qu'ils fussent réalisés ou encore à l'état de projets. De cette étude naquit le plan de base du Théâtre de Houston (Texas).

*Financement.* Le théâtre fut financé par une association à responsabilité limitée, chaque associé intervenant pour 500 dollars et les administrateurs pour 5.000 dollars.

*Situation.* Le théâtre est situé idéalement, dans la rue principale, avec de grandes facilités d'accès et de parking. Bien qu'il ait été impossible d'acquérir cet emplacement idéal, des dispositions ont été prises pour louer à bail, pour une période de dix ans, le terrain sur lequel un bâtiment pût être érigé suivant nos indications.

*Le Théâtre.* Sur un terrain de 25 mètres de façade et de 42 mètres de profondeur, un immeuble d'un étage abrite une arène de 18 mètres de diamètre, avec une scène de 7 mètres de diamètre. Encerclant la scène, 5 rangs de fauteuils de théâtre fixes; ils sont confortables et permettent aux spectateurs de haute




The Playhouse, Houston, Texas.

Le Théâtre en rond de Houston.

painted black and have dark rust Shummacher upholstery. The interior of the arena is painted charcoal and the ceiling is black. Since light spill is one of the evils of the arena, we found that this color scheme was the best light absorbent. The floor covering of the stage itself was kept as dark as possi-

taille d'installer commodément leurs jambes. Ces 306 sièges sont peints en noir et sont couverts d'un tissu rouille foncé. L'intérieur de l'arène est peint en noir et le plafond également. La réverbération des lumières étant l'un des maux du théâtre en rond, nous avons trouvé que cet ensemble de tons était

ble. With the assistance of excellent light experts we installed the best available lighting equipment. A trough over the first row of theatre seats provided the most practical angle for the lighting. Thirty Lekos and six Fresnels are supplemented by four Paints with Light Strips and on occasion by as many as twenty Peewee fixtures. In addition to the regular lighting equipment, there are three projection machines which can « paint » the arena scenes required by the play.

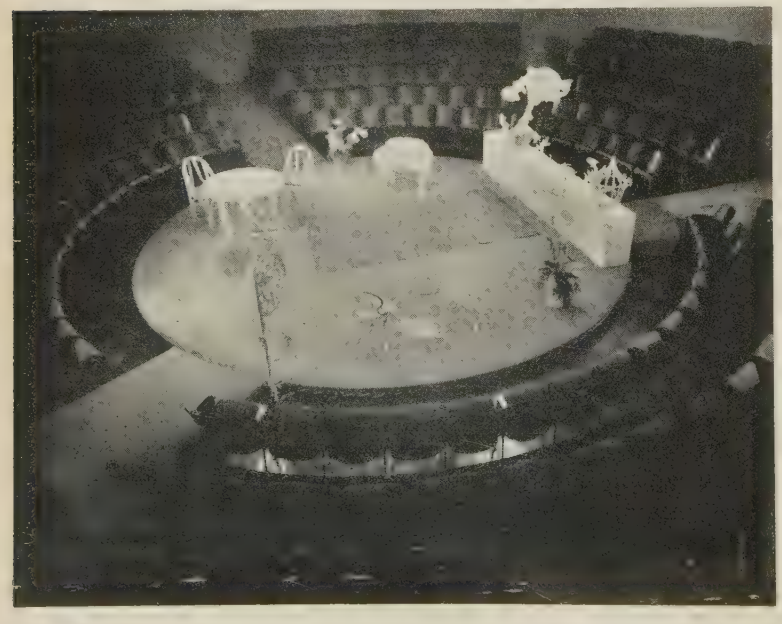
The sound equipment consists of two turntables and magnachord tape equipment. Four speakers are installed in the light trough, and two additional moveable speakers provide directional sound.

The theatre itself is lighted through pinpoint ceiling fixtures, both inside the arena and in the lobby. The Concessions Stand and Checkroom, the Box Office and the public lavatories utilize the odd corners brought about by the circle within the rectangular building. The stage manager's booth is housed backstage over the heads of the last row of theatre patrons. Complete control of actors' entrances, lighting and sound is at the stage manager's finger tips. Two larger dressing rooms, each with lavatory facilities, one smaller dressing room for the featured players, and the executive office complete the basic floor plan. The only storage space is over the two large dressing rooms. The stage, itself a circle, houses a turntable which revolves the stage from an imperceptable movement to 2 1/2 revolutions per minute. It can also be reversed. We have used this turntable to very

le meilleur absorbant. Le revêtement du plancher de la scène fut également maintenu aussi sombre que possible. Des experts ont installé l'équipement électrique le plus perfectionné. On obtient le meilleur angle grâce à une corniche au-dessus de la première rangée de sièges. Trente « Lekos » (projecteurs inclinables) et six « Fresnels » se complètent d'une vingtaine de petits spots et de trois appareils de projection. L'équipement sonore consiste en deux tourne-disques et un magnétophone. Quatre haut-parleurs sont installés dans la corniche d'éclairage, sans oublier deux haut-parleurs mobiles.

☆

La salle est éclairée par des plafonniers ajourés, ainsi que le hall. Le bureau de location, le contrôle et les toilettes sont situés dans les coins morts. La cabine de régie se trouve au-dessus de la tête des spectateurs, au dernier rang; de là se contrôlent les entrées des acteurs, l'éclairage et le son. Deux grandes loges d'acteurs, une plus petite pour les vedettes et le bureau administratif complètent les locaux du rez-de-chaussée. Un seul magasin au-dessus des deux grandes loges. La scène, en rond, comporte un plateau tournant qui bouge du mouvement le plus lent jusqu'à 2 1/2 tours par minute. Cette rotation peut être inversée. Nous avons utilisé ce plateau tournant très avantageusement dans les deux sens, ainsi que pour localiser les lieux dans les pièces à multiples tableaux. Dans *Around*



View showing raised stage, raised tiers of staggered seats.

Vue générale de la salle et de la scène du Théâtre en rond de Houston.

P : Edward A. Bourdon.

good advantage for both movement and for spot-focusing on multiple set plays. In *Mister Roberts* the turntable rocked the ship for the explosion in a most realistic fashion. For a new play, *Around we go*, written for the Playhouse by Robert Downing, the turntable provided the merry-go-round effect needed in the opening and closing scenes.

I have been asked frequently, « If you could build again, what would you change ? ». From the very beginning, I would have preferred a truly flexible theatre, but cost of construction prohibited that. I have often tired of the complete circle. However, truly imaginative set designers and lighting artists proved that it was only the obvious use of the circle stage that I tired of. And the complete circle does provide each member of the audience with the best seat in the house ! I would have preferred more space between the stage proper and the first row of seats and most definitely a higher ceiling for the lighting effects. I would have preferred a larger lobby, although the Playhouse boasts a larger one than most. Perhaps a hundred more seats (for the smash hits only) would have guaranteed the necessary additional financial take.

Working on a budget based on 50 % of capacity is generally acknowledged as a sound operation. (In the case of the Playhouse it was 50 % of 306 seats, each seat the same price, with discounts granted to industries, department stores and club plan subscriptions). Additional capital is something every producer dreams of. *I know I did !* The Playhouse opened under capitalized. After the fourth production, all available cash had been used. The advertising budget was not sufficient to reach out constantly for new patrons. This is a definite fault. Box office did not meet the tremendously high overhead. I found that I could not always throughout the years draw a hit.

If I build again, I believe the first requirement would be to own the land and the building, unless more ideal monthly rental arrangements could be made than was the case with the Playhouse. I would also prefer that the theater be closer to a theatrical center. But most important of all, I would like to see more theatres operated professionally in each major city of this country.

*We Go*, une pièce écrite pour le Playhouse par Robert Downing, le plateau tournant permit l'effet de carrousel de la première et de la dernière scènes.

☆

On m'a souvent demandé : « Si vous deviez construire à nouveau, que modifieriez-vous ? » Dès le début, j'ai toujours eu une préférence pour un vrai théâtre adaptable, mais le coût de la construction y fit obstacle. Le rond m'a souvent lassée, bien que de bons décorateurs en varient suffisamment les effets. Et le rond procure à chaque spectateur la meilleure place ! J'aurais préféré plus d'espace entre le plateau et le premier rang de sièges et certainement un plafond plus élevé pour les effets de lumière. J'aurais préféré un foyer plus grand, et une centaine de places supplémentaires (pour les gros succès) aurait permis d'équilibrer le budget.

☆

Un budget basé sur 50 % de sièges occupés est considéré comme sain. (Dans notre cas, il s'agit de 50 % de 306 sièges à prix unique, avec des remises aux industries, grands magasins, et abonnés). Un capital complémentaire est une chose dont rêve tout directeur. J'ai fait de même. Notre Playhouse s'ouvrit sans fonds suffisants. Après la quatrième représentation, il ne restait plus d'argent. Le budget de publicité en a souffert, ce qui est normal. Les recettes n'équilibraient pas le déficit. Et l'on ne peut toujours avoir un succès.

☆

Si je construis à nouveau, je crois que le premier point serait d'être propriétaire du terrain et du bâtiment, à moins que le loyer ne puisse être plus intéressant que dans notre cas. Je préférerais aussi que le théâtre fût plus proche du centre. Mais plus que tout, je voudrais voir chaque ville importante de mon pays dotée de plus de théâtres professionnels.

Joanna ALBUS

# WORLD INFORMATION

## CHILE

THE outstanding event of the theatrical year at Santiago has been the opening of two new theatres. One, under the direction of the Society of Chilian Playwrights (Société des Auteurs de Théâtre Chiliens - SATCH) also serves the purpose of a School of Dramatic Art. That is the Talia Theatre. Various companies have, in the course of the year, put on plays there and as many as half a dozen Chilian works have been performed since April 1954. For example, there was *El Hermano Lobo* (Brother Wolf), a dramatised version of a poem of Ruben Dario made by Wilfredo Mayora; *Raza de Bronce* (Men of Bronze), a profound study by Camilo Perez de Arce; *Le Terrible Carolina* (Dreadful Caroline), a light comedy by Miguel Frank; *Mapuiai*, a kind of musical play, inspired by an Araucan traditional legend, by Dunsnore, Aicardi and Lederman; *La Desconocida* (The Unknown Woman), by Fernando Cuadra. There were also several others, both Chilian and foreign, and amongst them, it is worth recalling, there was an interesting performance of *Marriage* by Gogol, done by the Experimental Theatre of the University of Chile : the production was by Julio Duran.

When the Teatro Antonio Varias opened, the Company of that same Experimental Theatre had the satisfaction of seeing its efforts over the last ten years come to fruition : it had succeeded in giving it the character of a National Theatre, a status it had slowly acquired in the course of a succession of productions and by virtue of the growing support of the public.

The opening of the new house was delayed and the Experimental Theatre for that reason has only been able, this year, to put on one work of any importance : this had, admittedly, a very great success - Shakespeare's *Twelfth Night* in a free adaptation by the fine Spanish poet Leon Felipe who lives at present in Mexico. This version which makes Malvolio into a secondary character, cuts down the episodes in Shakespeare's play which have historical allusions or have narrow reference to contemporary events. At the same time it develops the poetic and universal element in the plot whilst sacrificing nothing of the depth of passion in the encounter of the characters - a quality that gives them a kind of eternal and enchanted youth which is an especial and peculiar charm of the original work. It was produced by Pedro Orthous with a sure hand and also with fine discrimination. The setting was by Oscar Navarro using two revolving stages and the costumes were designed by the painter, Roberto Matta. It was played to a full house for six weeks.

Following immediately came the festival to mark the fiftieth birthday of Daniel Barros Grez, the most famous Chilian writer of comedies in the nineteenth century. During the festival, four of his works were performed by the company of the Experimental Theatre and by the various groups of amateurs, the Harlequins amongst them. The plays were *Como en Santiago* (As in Santiago), *Cada Oveja Con Su Pareja* (Everyone in his right place), *El Ensayo de la Comedia* (The Rehearsal), *Casi Casamiento* (Almost a Marriage).

The second University Group,

**L'Oncle Vania - Uncle Vanya,** Tchekov. M : Pedro Orthous. D : Guillermo Nunez. Théâtre Expérimental de l'Université du Chili, Santiago. 1954. P : René Combeau.

# CHRONIQUES DU MONDE

## CHILI

UN fait saillant a marqué l'année théâtrale à Santiago : l'inauguration de deux nouvelles salles. L'une, dirigée par la Société des Auteurs de Théâtre Chiliens (SATCH) se double d'un Studio, la salle Talia. Diverses compagnies y ont déjà présenté une demi-douzaine de pièces chiliennes depuis le mois d'avril 1954. Citons : *El Hermano Lobo* (Notre Frère le Loup), version dramatique inspirée d'un poème de Ruben Dario et dont l'auteur est Wilfredo Mayora; *Raza de Bronce* (Race de Bronze), œuvre solide de Camilo Perez de Arce; *La Terrible Carolina,* comédie légère de Miguel Frank; *Mapulaï,* sorte de drame lyrique, inspiré du folklore araucan, par Dunsnore, Aicardi et Lederman; *La Desconocida* (L'Inconnue), par Fernando Cuadra, et quelques autres, tant chiliennes qu'étrangères, parmi lesquelles il y a lieu de retenir une intéressante présentation par le Théâtre Expérimental de l'Université du Chili du *Mariage* de Gogol, pièce dirigée par Julio Duran.

Avec l'inauguration du Teatro Antonio Varas, la Compagnie du Théâtre Expérimental de l'Université du Chili a vu couronner son effort ininterrompu de ces dix dernières années, y consacrer définitivement la qualité de Théâtre d'Etat qu'il s'était patiemment acquise au travers de présentations suivies et de la faveur croissante du public. En raison de la tardive ouverture de sa nouvelle salle, le Théâtre Expérimental n'a réalisé cette année qu'une seule création d'importance, qui eut, il est vrai, un grand retentissement : *La Nuit des Rois* de Shakespeare, dans une version libre de l'excellent poète espagnol Leon Felipe, qui réside à l'heure présente à Mexico. Cette version, qui réduit à un rôle de second plan le personnage de Malvolio, et minimise les épisodes qui constituent dans l'œuvre de Shakespeare des rappels historiques ou des traits d'époque, développe au contraire l'aspect poétique et universel de ce conte, et sans rien enlever à l'humanité des passions qui s'affrontent, leur attribue une sorte de jeunesse éternelle et féerique, qui est l'un des charmes les plus authentiques de l'œuvre originale. Dirigée avec adresse et goût par Pedro Orthous, cette pièce a été réalisée à la scène dans un décor d'Oscar Navarro qui comporte deux plateaux tournants, avec des costumes conçus par le peintre Roberto Matta. Ce spectacle a fait salle comble durant un mois et demi. Il a été remplacé à l'affiche par un festival réalisé pour célébrer le cinquantenaire du plus fameux auteur chilien de comédies du siècle passé, Daniel Barros Grez. Au cours de ce festival, quatre de ses œuvres ont été représentées tant par la Compagnie du Théâtre Expérimental que par divers groupes d'amateurs, entre autres le Groupe Arlequin. Ce furent : *Como en Santagio* (Tel qu'à Santiago), *Cada Oveja Con Su Pareja* (Chacun à sa place), *El Ensayo de la Comedia* (La Répétition de la comédie), *Casi Casamiento* (Mariage manqué).

Le second groupe universitaire,

**Twelfth Night,** Shakespeare. M : Pedro Orthous. D : Oscar Navarro. Théâtre Expérimental de l'Université du Chili. Santiago. 1954. P : René Combeau.

the Student Theatre of the Catholic University, also set about its work in earnest. Its first production during the period under review was *Martin Rivas*, a romantic Chilian play recalling the historical period and episodes of a novel by Alberto Blest-Gana and adapted for the stage by Santiago del Campo with a very elaborate production by German Becker. The next venture by the Student Theatre but with less happy results was the play by Thierry Maulnier, *La Maison dans la Nuit* (The House in the Night), translated into Spanish by Renato Valenzuela with stage direction by Reinhold Olszewski.

The theatre closed its year with a well-established play by Fernandez de Moratin, *El Si de las Ninas* (When Young Girls say Yes) and more importantly, with an interesting experiment with a circular stage under circus canvas where German Becker staged an adaptation by Luis Alberto Heiremans of Henri Ghéon's *Le Noël sur la Place* (Christmas in the Market-Place).

The small professional or semi-professional theatres have also given evidence of considerable vitality. More than thirty plays, most of them from abroad, have been performed in Spanish with varying success. The experiment that came off best was *The Perfect Crime*, a detective play by Frederick Knott, put on by the Americo Vargas Company : it had a run at the Maru Theatre from the beginning of April until December with 560 performances - unprecedented in Chile.

The ever-growing interest of Chilians in the living theatre is demonstrated by the extraordinary acclaim given to Jean-Louis Barrault and his company. It reached a point where, on one occasion the police had to be called in to clear the approaches to the theatre and to empty the house of enthusiastic individuals who had been allowed to get in by indulgent attendants checking tickets. The weight and pressure of the throngs became a menace to the safety of the structure.

And then there was the Argentine Group, Fray Mocho, whom some people call "The Benedictines of the theatre". Their selfless devotion, discipline and teamwork have surprised many who had seen nothing like it before in the theatre world. The group toured the length and breadth of Chile, arranging performances in the provinces whenever there was a likelihood of an audience. That tour they completed before arriving at the Talia Theatre in Santiago to give their plays under the auspices of the Experimental Theatre of the University of Chile. They had, there, a very considerable success.

Emile H. DUFOUR

★

# DENMARK

## THE BALLET SINCE 1951

IN Denmark there is only one important ballet company : the Royal Ballet. Its policy has been threefold : (a) to perform the old Danish repertoire, especially the work of Aug. Bournonville. (b) to put on famous foreign works. (c) to create a modern Danish repertoire. 1951 was an important year in Danish ballet history because Mr Harald Lander left his work as maître de ballet and choreographer in Copenhagen to take up a parallel position at the Paris Opera, and because Madame Vera Volkova was engaged as chief professor at the Theatre. Since 1951, policy (a) has been continued, although no one has shown the same artistic taste as Lander in staging older works; and some important foreign works have also been added to the repertoire.

Since 1952 the Royal Ballet has had three debuts in choreography by solo dancers. Eric Bruhn : *Concertette* (same music as Robbin's *Interplay*), Frank Schaufuss : *Idolon* (same music as Balanchine's *Serenade*) and Fredbjoern Bjoernsson : *Bag Traeppet* (Back-stage) with modern Danish music. These three works, which have been deeply influenced by foreign choreographers, tend to lack dramatic plot. Only *Concertette* can be counted as symphonic ballet; but all of them are trying to adapt the technique of the symphonic ballet. Bruhn and Schaufuss are worth giving new chances - with a poet advising on how to create a theatrical story.

Joerge Ralov, who made his debut in 1934, has created a Chinese dramatic ballet *Curtisane* with an exceptionally fine score by Niels Viggo Bentzon; and Birger Bartholin has added his third work as guest choreographer to the repertoire during the period under review : *Parisiana* with music by Tailleferre.

A few months ago the new ballet master Niels Bjoern Larsen made *Capricious Lucinda* with music by Joergen Jersild and scenery by Helge Refn. This work is inspired by an eighteenth-century ballet by Vincenzo Galeotti, the first great ballet master in Copenhagen. The music is of exceptional quality, although less theatrical than that of N.V. Bentzon. It is Larsen's best ballet up-to-date, but it is too long, the story is told in too much detail, and the characters in general fail to express individuality. The gay parts are best.

None of the new Danish ballets will find a permanent place in the repertoire, but some of them give promise for the future. The real artistic gain has been two beau-

Margrethe Schanne and Erik Bruhn in **Parisiana**, Mu : Germaine Tailleferre. Ch : Birger Bartholin. Théâtre Royal, Copenhague. 1953. P : Mydtskov.

le Théâtre d'Essai de l'Université Catholique a déployé de son côté une sérieuse activité. Sa première présentation de l'année, *Martin Rivas,* pièce chilienne romantique d'évocation historique et anecdotique tirée d'un roman d'Alberto Blest Gana, a été réalisée dans une adaptation de Santiago del Campo avec une mise en scène à grand spectacle de German Becker. Le Théâtre d'Essai a porté ensuite à la scène, avec moins de bonheur, le drame de Thierry Maulnier, *La Maison dans la Nuit,* traduit en espagnol par Renato Valenzuela, sous la direction scénique de Reinhold Olszewski. Il a clôturé l'année avec une pièce classique de Fernandez de Moratin : *El si de las Ninas* (Le Oui des Jeunes Filles), et surtout avec un intéressant essai de théâtre en rond sous une toile de cirque, où German Becker a monté, dans une adaptation de Luis Alberto Heiremans, *Le Noël sur la Place* de Henri Ghéon.

Les petits théâtres professionnels, ou semi-professionnels ont manifesté de leur côté une grande vitalité. Plus de trente pièces, pour la plupart étrangères, ont été montées en langue espagnole avec plus ou moins de succès. L'expérience la plus réussie fut celle du *Crimen Perfecto* (Crime Parfait), pièce policière de Frederick Knott, que la Compagnie Americo Vargas a gardé à l'affiche du Théâtre Maru depuis le début d'avril jusqu'au mois de décembre, et qui a atteint 560 représentations, fait sans précédent au Chili.

L'intérêt toujours croissant du public chilien pour les spectacles de la scène a été illustré par l'extraordinaire accueil réservé à Jean-Louis Barrault et à sa troupe, au point qu'il a été nécessaire, en certaine circonstance, de faire appel à la police pour dégager les abords du théâtre et faire évacuer la salle d'éléments enthousiastes qui s'y étaient introduits à l'aide de trop généreux coupe-files, et dont le poids et l'affluence constituaient une menace pour la sécurité de l'édifice.

Citons enfin la visite du groupe argentin Fray Mocho ,que d'aucuns ont appelé " les Bénédictins du théâtre ", et dont l'abnégation, le sens de la discipline et le travail d'équipe a constitué pour beaucoup une révélation en matière théâtrale. Le groupe Fray Mocho a parcouru le Chili en organisant en province des représentations de fortune, avant de venir se présenter, sous les auspices du Théâtre Expérimental de l'Université du Chili, à la salle Talia, à Santiago, où il a remporté un très appréciable succès.

Emile H. DUFOUR

★ ★

# DANEMARK

## LE BALLET DEPUIS 1951

Il n'existe qu'une compagnie importante de ballet au Danemark : le Ballet Royal. Son but a toujours été triple : entretenir l'ancien répertoire danois, particulièrement les œuvres d'Auguste Bournonville; monter les grandes œuvres du répertoire international; créer un répertoire national nouveau. En 1951, un événement marqua la vie du Ballet Royal : Harald Lander, chorégraphe et maître de ballet, quittait Copenhague pour exercer les mêmes fonctions à l'Opéra de Paris, et Vera Volkova, par contre, était engagée comme premier professeur.

Depuis lors, le premier objectif du Ballet a été maintenu. On a continué de jouer le répertoire du passé, encore que personne n'ait égalé Harald Lander dans la réalisation de ces œuvres anciennes. Le deuxième objectif a été lui aussi conservé : quelques œuvres étrangères importantes sont entrées au répertoire. Le troisième — les nouveautés danoises — a été réalisé notamment par les débuts de trois chorégraphes solistes : Erik Bruhn avec *Concertette,* sur la même musique que l'*Entracte* de Robbins; Frank Schaufuss avec l'*Idolon,* sur la même musique que la *Sérénade* de Balanchine; enfin Fredbjoern Bjoernsson avec *Dans les coulisses* (Bag traeppet) sur une partition danoise moderne. Ces trois œuvres, fort influencées par le style de chorégraphes étrangers, manquent en outre un peu d'action dramatique. Seul *Concertette* répond à cette conception du ballet symphonique de laquelle toutes trois se réclament.

Boerge Ralov, qui débuta en 1934, a créé un ballet dramatique chinois : *Courtisane,* sur une musique exceptionnelle de Niels Viggo Bentzon. Et Birger Bartholin, chorégraphe invité, a ajouté, durant la même période, une troisième œuvre au répertoire : *Parisiana,* sur une musique de Germaine Tailleferre.

Quelques mois plus tard, le nouveau maître de ballet, Niels Bjoern Larsen, qui avait succédé à Harald Lander, créa la *Capricieuse Lucinda,* avec des décors de Helge Refn et une musique de Joergen Jersild. L'œuvre s'inspire d'un ballet du XVIIIe siècle, dû au premier maître de ballet à Copenhague, Vincenzo Galeotti. La partition est remarquable, quoique moins scénique que celle de N.V. Bentzon. *Lucinda* est incontestablement la meilleure œuvre, jusqu'ici, de Larsen. Mais elle est trop longue, et si chargée de détails que les personnages y sont un peu noyés. Les parties gaies y sont excellentes.

Toutefois, aucun de ces nouveaux ballets ne trouvera une place durable au répertoire. Au moins sont-ils pleins de promesses pour l'avenir. Le vrai bénéfice artistique en aura été deux belles partitions et d'éclatantes performances individuelles, entre autres celles d'Erik Bruhn, de

Anker Oerskov and Mette Mollerup in **Concertette,** Mu : Morton Gould. Ch. : Erik Bruhn. Théâtre Royal, Copenhague. 1953
P : Mydtskov.

tiful scores, and brilliant performances by individual dancers, notably Erik Bruhn, Schamme and Inge Sand.

Besides this theatre, the Pantomime Theatre in the Tivoli puts on every season, as well as the old Casorti pantomimes, modern ballets by its ballet master Poul Huld, by the founder and ballet master of the Reykiavik State Ballet in Iceland, Erik Bidsted, and by Niels Bjoern Larsen. Some activity is also to be found in restaurants. Most interesting is the Danish Ballet Academy with its leader Edith Pheifere-Frandsen, ex-ballerina from Riga.

In 1951 an outstanding book about the Danish ballet was published. Many of its chapters - for instance those by Torben Krog, Svend Kragh-Jacobsen and Erik Abrahamsen - are brilliant theatre history and, next to the Soviet Russian Ballet History, it is the fullest book in the world about a national company.

Allan FRIDERICIA

★ ★

# FRANCE

PAUL CLAUDEL died at a time when the Comédie-Française had just produced the play, *The Tidings Brought to Mary,* which by common consent is considered to be his masterpiece, and when the Comédie de Paris was getting ready to reveal a little-known side of the old poet as a playwright with *Proteus,* a poetic farce. It is indeed a matter of regret that these two plays should not have been better served, in spite of the lavish efforts of our own national theatre, and in spite too of the care given to the production by the new Comédie de Paris and the supervision by the author himself of the rehearsals, to which the producers, the scene designers and the cast alike brought so much enthusiasm.

By way of tribute, Madeleine Renaud and Jean-Louis Barrault organised a programme made up of autobiographical writings and extracts from the poems and plays. In so doing they succeeded, with telling skill and faithfulness, in reviving interest in the spiritual and poetic adventure of Paul Claudel.

We had to recognise the most original work of the season when we saw *La Famille Arlequin* (The Harlequin Family) of Claude Santelli, played by the Jacques Fabbri Company at the Vieux-Colombier, and *Voulez-vous jouer avec moâ ?* (Will you play with me ?) by Marcel Achard, produced at the Théâtre en Rond, in Paris. *The Harlequin Family* brings to life the tradition of the "commedia dell'arte" which has persisted through three centuries of the European stage, using the medium of actor-singer-mime-dancer-acrobat-instrumentalists.

The spectacular mounting of this "players' play" developed out of the wide range of the actors' talents. The superb comic interpretation of the part of Rascasse the clown by Robert Dhery in *Will you play with me ?* is in the same category of excellence.

It should be noted that in *The Harlequin Family,* as well as in the play so well directed by André Villiers at the Théâtre en Rond, the actors have been through the school of music-hall and cabaret. Moreover, Roger Pierre and Fernand Reynaud, who are variety artistes, have been appearing in *The Pirate,* a comedy set in Southern France by Raymond Castans; and Poiret and Serrault (who play duets together)) in *The Friend of the Family* by Jacques Sommet. Both these are new writers. The danger here lies in giving an artificial gloss to a private fantasy on personalities, which Fernand Reynaud and Michel Serrault have not been able to avoid.

Fernand Gravey has captured a big public for *The Three Gentlemen of Bois-Guillaume* - grandfather, father and son - by Louis Verneuil. It is a vivid and faithful production of a play which gives scope for all the manifold moods of a great actor.

Jean Renoir, the well known film director, has been making his début as a dramatist at the Renaissance Theatre, thrown open to him by Jean Darcante. He has said that he owes the inspiration of his play, *Orvet,* to Hans Christian Andersen as to the theme, borrowed from *The Little Mermaid* and for the superficial qualities of the heroine to Leslie Caron, the young star who plays the part enchantingly. Renoir has let his imagination play on the entanglements of a dramatist — the hero — with his characters. He has placed the scene of this modern tale on the borders of a forest. The sounds, the colours and the scents, the varied spells of the forest, did not however come across well because the text, undoubtedly, was lacking in poetic power.

We come upon this poetry of nature once more in the *Intermezzo* of Jean Giraudoux. The grace and wit of the play were expressed by the Renaud-Barrault Company, with a new decor designed by the painter Brianchon. (This company's production of Ben Jonson's *Volpone* arrang-

**Le Ping-Pong**, Arthur Adamov. M : Jacques Mauclair. D : Jacques Noël. Noctambules, Paris. 1955. P : Bernand.

Schamme ainsi que d'Inge Sand.

En dehors du Théâtre Royal, le Théâtre Pantomime de Tivoli monte chaque saison les anciennes pantomimes de Casorti ou aussi des ballets nouveaux réglés par son maître de ballet Poul Huld, par celui du " Royal " Niels Bjoern Larsen lui-même, ou encore par Erik Bidsted, fondateur et chorégraphe du Ballet d'Etat islandais de Reykiavik.

Signalons encore l'intérêt de l'Académie du Ballet Danois, dirigée par Edith Pheifere-Frandsen, qui fut ballerine à Riga.

Enfin, un livre de premier ordre sur le Ballet Royal Danois fut publié en 1951. Certains chapitres, comme ceux qu'ont écrits Torben Krogh, Svend Kragh-Jacobsen et Erik Abrahamsen, sont de brillantes contributions à l'histoire du théâtre. Le livre est certainement, après l'*Histoire du Ballet Soviétique*, l'œuvre la plus importante au monde qui soit consacrée à une compagnie nationale.

Allan FRIDERICIA

★ ★

# FRANCE

PAUL CLAUDEL est mort alors que la Comédie-Française venait de présenter la pièce qui passe généralement pour son chef-d'œuvre, *L'Annonce faite à Marie*, et que la Comédie de Paris d'apprêtait à révéler avec *Protée* un aspect peu connu du théâtre du vieux poète, la farce lyrique. On regrettera que malgré le luxe d'efforts faits par notre théâtre national, malgré le soin apporté par la nouvelle Comédie de Paris et l'attention prêtée par l'auteur aux répétitions menées avec ferveur par metteurs en scène, décorateurs et interprètes, ces deux œuvres n'aient pas été servies plus heureusement. En organisant un hommage composé de textes autobiographiques et d'extraits de poèmes ou de pièces, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault ont réussi à restituer avec force et justesse, l'aventure spirituelle et artistique de Paul Claudel.

Les soirées les plus originales de la saison, nous les avons connues avec *La Famille Arlequin* de Claude Santelli, interprété par la Compagnie Jacques Fabbri au Vieux-Colombier, et avec *Voulez-vous jouer avec moâ ?* de Marcel Achard, présenté au Théâtre en Rond de Paris.

*La Famille Arlequin* est l'évocation, par des comédiens - chanteurs - mimes - acrobates - instrumentistes, de la tradition de la commedia dell'arte à travers trois siècles de spectacle européen. Le développement spectaculaire que les dons divers des interprètes ont permis à cette comédie des comédiens, a eu son équivalent dans la magnifique composition comique du clown Rascasse de *Voulez-vous jouer avec moâ ?* par Robert Dhery.

Il est à remarquer que pour *La Famille Arlequin*, comme pour le spectacle excellemment réglé par André Villiers au Théâtre en Rond, les comédiens ont été à l'école du music-hall et du cabaret. Ce sont d'ailleurs des artistes de variétés, Roger Pierre et Fernand Reynaud, et les duettistes Poiret et Serrault, qui ont animé, les premiers, *Le Pirate*, une comédie méridionale de Raymond Castans, et les seconds, *L'Ami de la famille* de Jacques Sommet, tous deux auteurs débutants. Le danger est de plaquer artificiellement une fantaisie personnelle sur les personnages — ce que n'ont pu éviter Fernand Raynaud et Michel Serrault.

Fernand Gravey a merveilleusement campé, avec autant de pittoresque que de justesse, *Les Trois Messieurs de Bois-Guillaume* — le grand-père, le père et le fils — de Louis Verneuil, comédie prétexte aux variations d'un grand comédien.

Jean Renoir, le célèbre réalisateur de cinéma, a fait ses débuts d'auteur dramatique à la Renaissance où l'accueillait Jean Darcante. Il a déclaré devoir l'inspiration d'*Orvet* à Andersen pour le thème, emprunté à la *Petite Sirène*, et à Leslie Caron pour les caractères extérieurs de l'héroïne dont la jeune vedette fut la séduisante interprète. Jean Renoir a imaginé les démêlés d'un auteur dramatique, son héros, avec ses personnages. Il a situé ce conte moderne à la lisiere d'une forêt dont les bruits, les couleurs et les parfums, les charmes divers, n'ont pas bien passé la rampe parce que le texte manquait sans doute de pouvoir poétique.

Cette poésie de la nature, nous l'avons retrouvée dans l'*Intermezzo* de Jean Giraudoux dont la Compagnie Renaud - Barrault nous a rendu la grâce et l'esprit dans un original décor de toiles du peintre Brianchon (elle a remonté avec moins de bonheur le *Volpone* de Jules Romains et Stefan Zweig).

Succès de ce théâtre d'avant guerre, *Elisabeth, la femme sans homme* d'André Josset est entrée à la Comédie-Française sous les traits de la belle artiste qu'est Annie Ducaux. Ses qualités originales de thème et de composition, la vigueur de son dialogue, ont été mises en valeur par la représentation ordonnée par Henri Rollan.

C'est encore la Comédie-Française qui a créé le premier ouvrage dramatique de M. André Maurois, un proverbe, *Aux Innocents les mains pleines*, qui reprend et renouvelle la comédie de Musset, *Un Caprice*, selon une démonstration dramatique assez sommaire et académique.

La fantaisie démonstrative du *Système deux* de Georges Neveux, celle du *Ping-Pong* d'Arthur Adamov, sont assurément les nouveautés les plus remarquables. Le *Système deux*, mis en scène par René Clermont pour la Compagnie du Théâtre Comique d'Henri Soubeyran, nous fait imaginer la situation d'un couple dont l'homme se serait soudain dédoublé en deux personnages, l'un incarnant son audace, son courage, l'autre sa prudence, sa lâcheté. *Le Ping-Pong*, créé par la Compagnie Jacques Mauclair, parvient à résumer la tragédie de l'activité humaine, dans la vie de deux bricoleurs occupés à compliquer, pour les perfectionner, le jeu du billard électrique et du ping-pong, avant d'aboutir à une totale simplification lorsque la mort les surprend...

Peu d'œuvres classiques : Racine a été surtout à l'honneur avec *Bérénice* présentée par Jean-Louis Barrault dans un décor pompéien de Leonor Fini, et avec *Athalie* mise en scène à la Comédie-Française par Vera Korène dans un décor hébraïque de Carzou.

ed by Jules Romains and Stefan Zweig was happily presented).

A play that was produced with success before the war is being done again at the Comédie-Française. This is *Elisabeth, la Femme sans Homme* (Elizabeth, the Woman without a Man), by André Josset, the name part being in the hands of that fine actress Annie Ducaux. Its very original qualities of theme and composition and the vigour of the dialogue have been given their true value in a production directed by Henri Rollan.

It is the Comédie-Française again which produced the first dramatic work of M. André Maurois, with the saying *Aux Innocents les Mains Pleines* (The Hands of the Innocents shall be filled) for title. He goes back to a play by Alfred de Musset, *A Caprice,* and refashions it on the lines of a dramatic exposition, giving it somewhat summary and academic treatment.

The lively fantasy of *System Two* by Georges Neveux, and of *Ping-Pong* by Arthur Adamov, makes these certainly the most remarkable of the new plays. *System Two* is produced by René Clermont for Henri Soubeyran's Company at the Théâtre Comique. We are invited to imagine the situation of a couple, the husband having suddenly developed two personalities, the one embodying a man of courage and daring, the other one who is prudent and cowardly. *Ping-Pong,* produced by the Jacques Mauclair Company, sums up the tragedy of human activity seen in the life of two ingenious rogues, whose business it is to complicate, in order to perfect, the game of electric billiards and ping-pong. It ends with their running into a total simplification, when they are overtaken by death.

There have been few classical plays. Racine gets most of the honours with *Bérénice,* presented by Jean-Louis Barrault in a Pompeiian setting designed by Leonor Fini, and with *Athalia,* produced at the Comédie-Française by Vera Korène, with Hebraic scenery by Carzou.

There were also established works of foreign origin to be seen. Amongst them, *Macbeth* at the Théâtre National Populaire already seen earlier at the Avignon Festival; *The Broken Pitcher* of Kleist, produced at the Théâtre Gramont by René Dupuy, in a spirit faithful to the German tradition; and *The Seagull* at André Barsacq's Théâtre de l'Atelier which nobly rounds off, in Paris, the season commemorating the death of Tchekov. At the Bouffes Parisiens, there was a revival of Bernard Shaw's *Pygmalion,* in a spirited adaptation by Claude-André Puget. *A Sleep of Prisoners* by Christopher Fry, in a French version by Morvan Lebesque, was presented by Madeleine Renaud and Jean-Louis Barrault; *An Interesting Case* by Dino Buzzati, was done into French by Albert Camus and produced by Georges Vitaly; and *Man to Man* by Bert Brecht, was seen in the production of J.M. Serreau at the Mardis de l'Œuvre.

Some of the successes have been *The Country Girl,* by Clifford Odets, adapted by Constance Colline under the title : *Pour le Meilleur et pour le Pire,* superlatively produced by Raymond Rouleau at the Mathurins, and *The Moon is Blue* by Hugh Herbert, adapted by Jean-Bernard Luc at the Théâtre Michel.

*The Tea House of the August Moon* (La Petite Maison de thé) by John Patrick, adapted by Albert Husson, did not fare so well at the Montparnasse.

It should be observed that these various adaptations are the work of well-known authors, as a rule, a fact that gives point to the interest shown by the French stage in foreign plays. A striking illustration of this interest is to be seen in the Second International Festival of Drama in Paris, which followed on the appeal of A.M. Julien, and has brought together the companies of twenty-one nations.

Paul-Louis MIGNON

★ ★

# JAPAN

KABUKI which is one of the traditional theatres of Japan, continues to flourish as a commercial enterprise even today. With Japan's foremost legitimate theatre, the Kabuki-za (capacity 2000), functioning as the main theatre and the Shimbashi Embujo and the Meiji-za as satellites, one or more new productions are presented each month. However, the majority of the productions are "kabuki" dramas that have been performed for decades and even centuries. *Kanjincho* (The Subscription List), *Terakoya* (The Private Village School), *Chushingura* (The Vendetta of the Forty-Seven Rônin), and others are perennial favourites which are generally presented at least once a year. Moreover, historical plays by living authors are sometimes added to the classical repertory of "kabuki" to give variety. Among these new plays are Seiichi Funabashi's *Hana no Shogai* (A Blossom's Span), depicting the eve of the revolution which transformed feudalistic Japan; the dramatization of Japan's oldest novel *Genji Monogatari* (A Tale of Genji); and a theme based upon Japanese mythology, *Nihon Kenjoki* (The Surrender of Japan). The central features of "kabuki" are the actors' stylized acting and the essential beauty of form, colour and music which exerts a dramatic fascination upon the spectator, and it is difficult to find themes based on modern life. The celebrated "kabuki" actor of Tokyo, Kichiemon Nakamura, and Jusaburo Bando of Osaka both died in the fall of 1954, but the young "kabuki" actors are rapidly improving their art.

"Noh", which is also a traditional theatre, is not a commercial enterprise, but it flourishes in its own specially-constructed theatre buildings. This stage art which maintains rigid form has even now many supporters. Besides the Kanze Hall, two or three other "Noh" theatres have recently been built.

Under the leadership of Minoru Kita a company of "Noh" actors participated in the International Theatre Festival in Venice in the summer of 1954 at the invitation of Italy and had a splendid reception. Thanks to the good offices of Mr. Giovanni di Giura, the President of the Italian Centre of ITI, and the efforts of the Japanese Centre of ITI and Japanese Foreign Office, "Noh" was for the first time presented abroad. It seems that this strictly formalised classical drama ma-

Fernand Gravey dans **Les Trois Messieurs de Bois-Guillaume,** Louis Verneuil. M : Christian Gérard. D : Bartau. Variétés. Paris. 1955. P : Bernand.

Classiques, parmi les œuvres étrangères : *Macbeth* au T.N.P., déjà vu au Festival d'Avignon, *La Cruche Cassée* de Kleist, mis en scène au Théâtre Gramont par René Dupuy dans un esprit fidèle à la tradition allemande, et *La Mouette* qui complète fort bien à Paris, au Théâtre de l'Atelier d'André Barsacq, la saison anniversaire de la mort de Tchekov. Reprise aux Bouffes-Parisiens de *Pygmalion* de Bernard Shaw dans une vivante adaptation de Claude-André Puget. Révélation du *Songe des Prisonniers* de Christopher Fry, texte français de Morvan Lebesque chez M. Renaud-J.L. Barrault, d'*Un Cas intéressant* de Dino Buzzati, texte français d'Albert Camus, chez Georges Vitaly et d'*Homme à Homme* de B. Brecht, mis en scène par J.M. Serreau aux Mardis de l'Œuvre.

Les succès ont été *Pour le Meilleur et pour le Pire* (Country Girl) de Clifford Odets, adapté par Constance Colline, étonnamment mis en scène par Raymond Rouleau aux Mathurins, et *La Lune est bleue* de Hugh Herbert, adapté par Jean-Bernard Luc au Théâtre Michel. *La Petite Maison de thé* de John Patrick, adapté par Albert Husson n'a pas eu la même chance au Théâtre Montparnasse .

Il est à noter que ces différentes adaptations sont en général l'œuvre d'auteurs connus, ce qui souligne l'intérêt porté par le théâtre français au théâtre étranger et dont le deuxième festival international de Paris, qui réunit à l'appel d'A.M. Julien les compagnies de 21 nations, est une éclatante manifestation.

Paul-Louis MIGNON

★ ★

# JAPON

LE "Kabuki", un des grands genres traditionnels du théâtre japonais, continue même de nos jours à faire recette. Grâce au premier théâtre professionnel du Japon, le Kabuki-za (2000 places) et à ses satellites, le Shimbashi Embujo et le Meiji-za, un ou plusieurs nouveaux spectacles sont présentés chaque mois. L'essentiel du répertoire est constitué d'œuvres kabuki représentées depuis des dizaines d'années et même des siècles. *Kanjincho* (La Liste de souscription), *Terakoya* (L'Ecole privée du village), *Chushingura* (La Vengeance des quarante-sept Rônin), et d'autres pièces encore ont toujours la grande faveur du public et sont représentées au moins une fois l'an. En outre, pour varier un peu, on adjoint parfois des pièces historiques d'auteurs vivants. Parmi ces nouvelles œuvres, citons *Hana no Shogai* (Le Temps d'une fleur), de Funabashi, évoquant le Japon féodal à la veille de la révolution qui devait le transformer; *Genji Monogatari* (La geste de Genji), adaptation d'un des plus anciens romans japonais; *Nihon Kenjoki* (La Reddition du Japon), illustrant un thème mythologique.

Ce qui caractérise les spectacles kabuki, c'est le jeu stylisé des acteurs ainsi que la beauté des formes, des couleurs et des sons, facteurs qui exercent sur le public une véritable fascination. Il est naturellement difficile de découvrir dans la vie moderne des thèmes susceptibles d'être traités dans ce style. Les célèbres acteurs kabuki Kichiemon Nakamura, de Tokyo, et Jusaburo Bando, d'Osaka, sont morts tous deux fin 1954, mais les jeunes acteurs kabuki se perfectionnent rapidement dans leur art.

Un autre genre traditionnel, le "Nô", ne donne pas lieu à exploitation commerciale mais il prospère toujours dans ses propres salles conçues spécialement pour lui. Maintenant dans leur pureté primitive ses formes rigides, il garde ses partisans. S'ajoutant au Kanze Hall, deux ou trois autres théâtres nô ont été récemment édifiés.

Sous la conduite de Minoru Kita, une compagnie d'acteurs nô a participé au Festival International de Théâtre à Venise au cours de l'été 1954. Invités par l'Italie, ces acteurs y furent magnifiquement accueillis. Grâce aux bons offices de M. Giovanni di Giura, président du Centre Italien de l'I.I.T., et aux efforts

**Death of a Salesman**, Arthur Miller. Mingei Company. Hitotsubashi Theatre, Tokyo. 1954.

de a reasonably strong impression upon the theatrical personalities of Italy.

Although the modern play ("shingeki") has a half-century old history it is, generally speaking, not yet commercially established and has not been able to emerge from its experimental state. There are very few theatres for modern dramas, and they are presented in large buildings or department stores. In the spring of 1954, however, a modern-play group, the Haiyu-za, built their own theatre with a capacity of 400. This is the sole theatre exclusively for modern drama. The aim of a first-rate company is to give at least twenty-five performances of a single production to a total audience of 15.000 - then the production is considered a success. But *The Death of a Salesman* in 1954 played to audiences numbering 45.000; this is a rare exception.

There are, however, about ten or more modern-play companies, including semi-professional ones, and each is very active. The greater number of plays produced are translations, and almost all the successful presentations are these foreign plays. Among such productions in 1953, Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* achieved the greatest success. Other foreign playwrights whose work has been performed during the past two years have included Maxwell Anderson *(Winterset)*, F.H. Herbert *(The Moon is Blue)*, Ibsen *(An Enemy of the People)*, Barrie *(The Admirable Crichton)*, Roussin *(Lorsque l'Enfant paraît)*, Gorki *(The Lower Depths)*, Aristophanes *(Lysistrata)*, Chekhov *(Uncle Vanya, The Sea-Gull)* and Salacrou *(Dieu le savait)*.

The modern-play groups have presented a number of vernacular dramas but very few worthy of note. Among the domestic plays is Tsuneari Fukuda's *Yûrei Yashiki* (The Haunted House), a Mingei production, in which a postwar parvenu purchases the mansion of a ruined aristocrat whose family is suddenly disturbed by the appearance of the ghost of a noble, who used to reside at the mansion 200 years ago. The ghost is finally made to vanish through the sympathetic love and prayers of the youngest daughter. The idea was suggested to the playwright by one of Oscar Wilde's stories, and its eccentric staging was a new departure which accounted for its success. Another successful vernacular drama is Tadashi Iizawa's *Nigo* (Mistress). The mistress of a retired politician and her daughter, about whom the family knew nothing, unexpectedly attend the farewell service of the deceased. Their sudden appearance results in a tragi-comedy which claimed public attention because it exploited the new Boulevard play in Japan.

Kihachi KITAMURA

★

# MEXICO

THERE is not yet what one would call a National Theatre in Mexico. The two Mexican playwrights who have had world-wide recognition, Sor Juana Inès de la Cruz and Juan Ruiz de Alarcon, produced their plays whilst Mexico was still a Spanish Colony. They regarded themselves as Spaniards but commentators have since found in their style and in the delineation of the characters of the plays, clear evidence of Mexican inspiration. It was that spirit that began to assert itself more noticeably in the work of the playwrights of the 19th Century, Fernando Calderón, Manuel Eduardo de Gorostiza and José Peón Contreras. Even so, although these writers lived after Mexico had achieved independence, they were too close to Spanish influence to free themselves from it.

Not indeed until the 20th century did the Spanish influence begin to fade; that was when the Mexicans felt the impact of the contemporary French and Italian drama. And not until after the 1910 Revolution and even as late as the third decade of the century were serious efforts made to start a truly Mexican theatre.

Since that time, the classical drama of other literatures and its modern counterpart have been staged. Side by side with those productions, indigenous Mexican plays have been put on - Mexican in spirit and characterisation but produced in Western fashion and with Western technique.

It must be admitted, however, that these enterprises affected only a small circle. That is inevitable because it is in this same period that the cinema has ex-

**Genji Monogatari**, Sheiichi Funabashi. Kabuki-za Theatre, Tokyo, 1954.

conjugués, au Japon même, du Centre National et du Ministère des Affaires Etrangères, le théâtre nô fut ainsi présenté pour la première fois à l'étranger. Il semble que dans son formalisme très strict ce théâtre classique du Japon ait fait une forte impression sur le monde théâtral italien.

Le théâtre moderne — le " Shingeki " — n'a pu encore, bien qu'il compte un demi-siècle d'existence, atteindre à la réussite commerciale et dépasser le stade expérimental. Il n'existe que quelques théâtres affectés à la représentation des drames modernes; on les joue dans des salles de buildings ou de grands magasins. Cependant, au printemps 1954, une compagnie de théâtre moderne, le Haiyu-za, fit construire son propre théâtre, une salle de 400 places, la seule qui soit affectée exclusivement aux spectacles modernes. L'ambition d'une compagnie de premier ordre est de donner au moins vingt-cinq représentations d'une pièce et de toucher ainsi 15.000 spectateurs — ce qui permet de considérer l'entreprise comme un succès. *La Mort d'un Commis-Voyageur* qui, en 1954, attira 45.000 personnes, reste l'exception.

On dénombre toutefois une dizaine de compagnies de théâtre moderne, y compris les troupes d'amateurs, et toutes se montrent très actives. La majorité des pièces représentées consiste en traductions et presque tous les grands succès, précisément, sont remportés par des pièces étrangères. Parmi les productions présentées en 1953, *Un Tramway nommé Désir* de Tennessee Williams fit une brillante carrière. D'autres auteurs étrangers eurent également, ces deux dernières années, les honneurs de la scène, et notamment Maxwell Anderson *(Winterset)*, F.H. Herbert *(La Lune est bleue)*, Ibsen *(Un Ennemi du Peuple)*, Barrie *(L'Admirable Crichton)*, Roussin *(Lorsque l'Enfant paraît)*, Gorki *(Les Bas-Fonds)*, Aristophane *(Lysistrata)*, Tchékov *(Oncle Vania, La Mouette)*, Salacrou *(Dieu le savait)*.

Les compagnies de théâtre moderne ont présenté un certain nombre d'œuvres nippones, mais peu sont dignes de mention. Parmi ces pièces citons *Yûrei Yashiki* (La Maison hantée), de Tsuneari Fukuda, une production Mingei. Le héros en est un profiteur d'après guerre qui veut s'offrir le château d'un aristocrate ruiné dont la famille est soudainement troublée par l'apparition du fantôme d'un noble qui vivait dans cette demeure deux cents ans auparavant. Le fantôme cède finalement devant les prières et les touchantes amours de la cadette et disparaît. L'auteur s'est inspiré d'un conte d'Oscar Wilde, mais l'originalité de sa mise en scène fut pour beaucoup dans le succès de la pièce. *Nigo* (La Maîtresse), de Tadashi Iizawa, retint l'attention du public parce qu'elle était la première manifestation japonaise du genre boulevardier. La maîtresse d'un politicien retiré et sa fille, assistent d'une façon inattendue aux funérailles du dit politicien. Leur soudaine apparition dans une famille qui ignorait jusqu'à leur existence provoque une tragi-comédie.

Kihachi KITAMURA

★

# MEXIQUE

IL n'existe pas encore, au Mexique, de tradition dramatique proprement nationale. Les deux écrivains mexicains de réputation mondiale, Sœur Juana Inès de la Cruz et Juan Ruiz de Alarcon, produisirent leurs œuvres quand le Mexique était encore une colonie espagnole. Eux-mêmes se considéraient comme des Espagnols, mais, depuis, les commentateurs ont relevé, dans leur peinture des caractères, des traces évidentes d'inspiration mexicaine. Cette empreinte locale commença de s'affirmer davantage au 19me siècle, dans les pièces de Fernando Calderon, Manuel Eduardo de Gorostiza et José Peon Contreras. Néanmoins, bien qu'ayant vécu dans un Mexique déjà indépendant, ces écrivains ne réussirent pas à se dégager de l'influence espagnole, trop proche.

De fait, cette influence n'accusa un recul qu'au 20me siècle, quand les Mexicains éprouvèrent le choc révélateur des théâtres italien et français contemporains. Et ce ne fut qu'après la Révolution de 1910 et, surtout, à partir des années trente que de sérieux efforts furent faits en vue de créer un théâtre véritablement mexicain.

Dès lors, outre le répertoire étranger classique et moderne, des œuvres indigènes furent représentées, mexicaines d'esprit et de caractère, mais montées suivant la manière et la technique occidentales. Toutefois, il faut l'admettre, ces premières entreprises ne touchèrent qu'un cercle restreint. Elles coïncidèrent avec le moment où le cinéma prit un si rapide essor, et les masses, qui n'avaient pas connu de théâtre digne de ce nom, se laissèrent séduire par le nouveau moyen d'expression. Les vieux théâtres, construits pour la plupart à l'époque

**The Travel of Fortunate Peter - Le Voyage de Pierre le Chanceux,** Strindberg. M : Celestino Gorostiza. Mexico.

panded so rapidly and the masses, who have known no theatre worthy of the name, have been captured by the new medium. The old theatres, built for the most part in Colonial days, began to decay under one's eyes - just as if they were under a curse; gradually the public abandoned them and they had to be pulled down. That is why the modern drama has come to life in little theatres, many of them improvised, but it has nevertheless made steady progress. Today, on an average there are twenty of such enterprises on a more or less permanent basis. And in addition, there are other theatres, putting on *revue* and vaudeville shows which are patronised by a large but not very select public. There are now plans afoot for larger, better equipped theatres and some are even in process of being built.

The Theatre section of the National Institute of Fine Arts has a large part in promoting the development of the drama and it still spares no effort to raise the theatre to a level worthy of the country's importance. With that object in view, a School of Dramatic Art has been established : it is housed in a building especially constructed for it with all the latest equipment and with a theatre attached to seat 1200, where pupils may get their practical training in plays which will be shown to the public at very reasonable prices.

With the idea of stimulating education in dramatic art and also to awaken a vocation for the theatre in children, a number of Guignol Theatre groups visit the kindergartens and performances of plays are given to audiences of 2000 children of primary schools in the Palace of Fine Arts in the course of the school year. Each year too, there is a season of classical drama at the Palace of Fine Arts for the Secondary Schools and instructors in dramatic art visit the schools to encourage the organisation of drama groups and also to give advice in technique to the members. The Theatre section also runs four night-schools for workers and groups of the pupils have been staging plays in popular residential districts.

Every year too, the Theatre section organises at the Palace of Fine Arts, for the general public, a season of the most notable plays of other countries, both classical and modern. One or two halls are taken over and in each a season of Mexican plays and others of the contemporary theatre abroad, are staged. Theatres in private hands are also subsidised when the quality of their work merits such help.

In order that this policy of encouraging the drama may operate throughout the Republic of Mexico, the Theatre section has sent out a number of travelling instructors, to organise one or more amateur groups in the more important towns of each State and also to give technical aid in producing their plays. Today as many as seventy of these groups are at work regularly, and it is hoped that within the next three years the number will reach two hundred.

Annually, regional competitions between groups are held and those that win then take part in a National contest, competing with the amateur groups drawn from the whole country. Again, to stimulate the interest of amateurs, the Theatre section sends a professional company on tour with a repertory of the best Mexican and foreign plays that have been shown in the capital.

This is a very short account of the movement for a National Theatre in Mexico. That it may become a permanent institution, there must be support for the Theatre Section's project to create "The Mexican Players" - a regular Company with a home at the Palace of Fine Arts where the best of the country's talent with scope worthy of it, may give shape to a Theatre of its own.

Celestino GOROSTIZA

★ ★

# POLAND

## CHOREOGRAPHY

IN Poland during the last war it was the ballet which suffered the most grievous losses. In 1945 when the occupation ended and the country stood on the threshold of its new existence, hardly a trace of the art was left.

Of the dancers, several had died during the military operations or in concentration camps. That was the fate of Halina Szmolcowna, the greatest dancer of this generation : she perished in 1939 during the siege of Warsaw. Others had taken various kinds of employment for close on six years of the occupation and so lost skill in their art. The very few who came through formed the nucleus of the new Polish ballet, which still held to its fine tradition. Even before the First World War, Polish artists had brought lustre to the stage

coloniale, se délabrèrent à vue d'œil, comme frappés de malédiction : le public les déserta peu à peu et il fallut les démolir. Aussi l'art dramatique moderne est-il né dans de petites salles, et le plus souvent dans des salles de fortune. Cela ne l'a pas empêché de se développer d'une manière progressive, mais constante. Aujourd'hui, on compte environ une vingtaine d'entreprises de ce genre, établies sur une base plus ou moins permanente. Sans parler des théâtres qui montent des spectacles de revue et de vaudeville, fréquentés par un public plus nombreux que choisi. De nouveaux projets sont à l'étude pour la construction de théâtres plus vastes et mieux équipés, et certains sont en voie de réalisation.

La Section Dramatique de l'Institut National des Beaux-Arts a largement contribué au développement du théâtre et, à l'heure actuelle encore, ne ménage pas ses efforts pour élever celui-ci à un niveau digne de l'importance du pays. Une Ecole d'Art Dramatique a été fondée à cette fin : elle est installée dans un bâtiment spécialement construit pour elle, aménagé de la façon la plus moderne, et attenant à un théâtre de 1.200 places où les élèves peuvent faire leur apprentissage pratique dans des pièces qui seront montrées au public à des prix très raisonnables.

Afin de favoriser l'éducation théâtrale des enfants, et même d'éveiller en eux une possible vocation, quelques groupements donnent des spectacles de marionnettes dans les écoles gardiennes, et 2.000 enfants des écoles primaires assistent à des représentations au Palais des Beaux-Arts au cours de l'année scolaire. Chaque année aussi, la même institution met à l'affiche un programme de spectacles classiques pour les écoles secondaires. D'autre part, des professeurs d'art dramatique visitent les écoles pour y encourager l'organisation d'équipes théâtrales et donner des conseils techniques à leurs membres. La Section Dramatique dirige également quatre écoles du soir pour ouvriers et des groupes d'élèves ont déjà monté des pièces dans des quartiers populaires.

**El Tecolote.** Vanegas Arroyo. D : José Reyes Meza. Teatro Estudiantil Autonomo. Mexico. P : Ursel Bernath.

Chaque année, au Palais des Beaux-Arts encore, la Section Dramatique organise un cycle de représentations des pièces étrangères les plus marquantes, classiques et modernes, à l'intention du grand public. Une ou deux scènes sont subsidiées pour monter, chacune, une série d'œuvres mexicaines et étrangères contemporaines. Des entreprises théâtrales privées reçoivent également des subventions quand la qualité de leur travail mérite cet appui.

Pour que cette politique d'encouragement du théâtre puisse étendre ses effets à toute la République du Mexique, la Section Dramatique a délégué des instructeurs dans les villes les plus importantes de chaque Etat pour y organiser une ou plusieurs troupes d'amateurs et aider celles-ci dans leurs mises en scène.

Aujourd'hui, pas moins de soixante-dix de ces groupements exercent une activité régulière, et l'on espère que le nombre en sera porté à deux cents d'ici trois années. Des compétitions régionales annuelles ont lieu entre ces groupes, et les vainqueurs participent ensuite à un concours national, qui réunit ainsi des comédiens-amateurs de tout le pays.

Pour stimuler l'intérêt des amateurs, la Section Dramatique envoie en tournée une compagnie de professionnels, ayant à son répertoire les meilleures pièces mexicaines et étrangères jouées dans la capitale.

Ceci n'est qu'un très bref aperçu du mouvement en faveur d'un théâtre national au Mexique. De ce mouvement pourra naître un théâtre authentiquement mexicain, pourvu seulement qu'aboutisse le projet de la Section Dramatique de créer une compagnie régulière "La Comédie mexicaine", qui, installée au Palais des Beaux-Arts, rassemblerait l'élite des talents nationaux.

Celestino GOROSTIZA

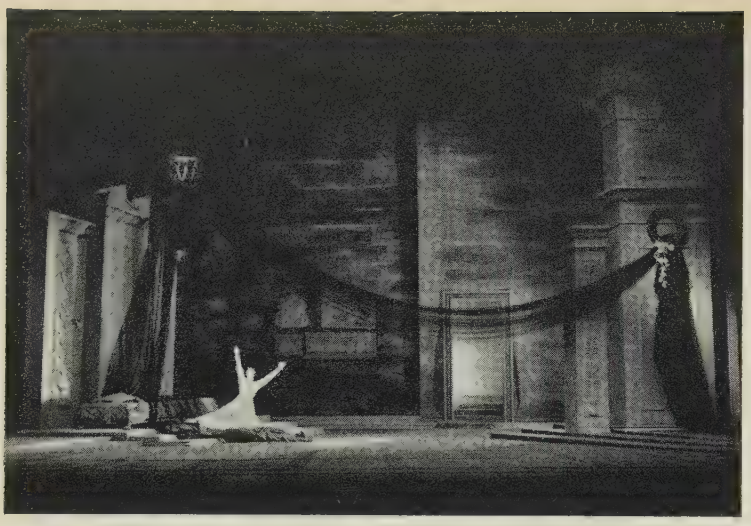
★ ★

# POLOGNE

## LE BALLET

AUCUNE forme de la vie théâtrale polonaise n'a subi, semble-t-il, d'aussi lourdes pertes que le ballet au cours de la dernière guerre. En 1945, à la fin de l'impitoyable occupation hitlérienne, il n'existait presque plus rien au seuil de la vie nouvelle.

Parmi les artistes, plusieurs étaient morts au cours des opérations militaires ou dans les camps de concentration, comme Halina Szmolcowna, la plus grande danseuse de cette génération, qui périt en 1939 pendant le siège de Varsovie. Les autres avaient pris différents métiers pendant près de six ans d'occupation et perdu leurs qualités professionnelles. Les rares rescapés formèrent les cadres du nouveau ballet polonais, fidèle à une belle tradition : avant la première guerre mondiale des artistes polonais brillaient sur les scènes de Var-



**Roméo et Juliette**, Prokofief. M : Jerzy Gogol. D : Teresa Roszkowska. Opéra d'Etat, Varsovie. 1954. P : E. Hartwig.

of Warsaw, as well as to St. Petersburg and Moscow; still others had been members of the Diaghilev Company, alive to-day in people's memory all over the world.

The picture of 1945 is a melancholy one and we must include in it the inflictions of the occupying Power. All schools of the arts were closed : Franck, the governor-general, declared that never again should there be any Polish art in this country. For six years, all teaching in every branch of the ballet was stopped, and thus a grievous lack of young artists then came to be felt. During recent years, however, that has by degrees been put right.

At the present time, the Polish ballet is experiencing a revival. Schools have been created, the principal one being the Intermediate School of Ballet in Warsaw. Furthermore, whereas the Poland of the years before the War had only three opera houses - at Warsaw, Lvov and Poznan - there are now five : at Warsaw, Bytom, Poznan, Wroclaw and Gdansk, and two more will be opened soon, at Cracow and Lodz. Besides these, yet another house is being built at Warsaw, the Grand Theatre of Opera and Ballet, which will seat 2,000 people. A great Ballet School, which will be the most up-to-date building of its kind in Europe, will also be opened in the course of this year. These advances and the prospects too, are, it will be agreed, appreciable.

Each season, all the opera houses come out with bills of new productions, which as a rule remain in the repertory for several years. The outstanding success of 1954 was the *Romeo and Juliet* of Prokoviev, at the State Opera in Warsaw. This work has also won acclaim in the countries of the West. There was much praise for the "décor" of Teresa Roszkowska, who had hitherto designed scenery only for plays, and for the production by a young "maître de ballet", Jerzy Gogol. The dancers, too, ranked amongst the finest interpreters of the art : special mention must be made of Barbara Bittnerowna, a ballerina of very fluid movement and of great power of expression. A dancer already known before the War, Olga Glinkowna, also appeared as Juliet. A good reception was given too to Olga Sawicka, a young dancer promoted to the chief roles during the last three years. And we should add Liliana Wolska, who is younger still and only finished her training two years ago.

The part of Romeo was danced by three artists of great talent, Witold Borkowski, Witold Gruca and Stefan Wenta. That fine artist Zbigniew Kilinski was seen as Tybalt. He was amongst those who came through the War, a number that included that great and famous dancer Leon Wojcikowski, to-day Art Director of the Warsaw Intermediate School of Ballet. The presentation had the greatest simplicity and was very Shakespearean in its feeling and poetry. One may fairly pronounce it to have been the finest production since the War.

It must not be forgotten that there have been successes elsewhere. At Poznan, there was *Tyll Eulenspiegel* by Richard Strauss, with Leon Wojcikowski, *Coppélia* of Delibes (also produced in Warsaw), and *Swan Lake;* audiences at Bytom, Warsaw, Wroclaw and Gdansk saw *Pan Twardowski,* by Ludomir Rozycki; in Warsaw too *Harnasie* of Szymanowski was done. In Wroclaw and Gdansk they saw *The Fountain of Batchissarai,* by Assafiev, the *Red Poppy,* by Glier and *In Billets* by Moniuszko. All these ventures deserve notice : they have indeed merited the warm success they have had.

Arnold SZYFMAN

★ ★

# GERMAN SWITZERLAND

THE Swiss theatre, taken as a whole, is closely bound up with the German stage. There is not only the language they have in common : the economic structure of the Swiss theatre, too, is similar in every detail to that of Germany and Austria. There are ten professional theatres in Switzerland : for the most part they are the property of the municipality and serve for opera and for musical plays as well as for the drama. They are subsidised by the State and each puts on every year about twenty plays. If open-air productions are counted and special performances by foreign companies, then it can be claimed that many more than these 200 performances are given in the course of the year.

It is obvious that in respect of opera and the musical play, repertory works are chosen in preference to others. Where the drama is concerned, the choice is generally a play that has had a success at one of the principal theatres abroad. As a rule, the

Barbara Bittnerowna, Witold Gruca et Stanislaw Cywinski dans **Roméo et Juliette**, Prokofief. M : Jerzy Gogol, D-C : Teresa Roszkowska. Opéra d'Etat, Varsovie. 1954. P : E. Hartwig.

sovie, Saint-Pétersbourg et Moscou, ou avaient fait partie de la troupe de Diaghilew, d'universelle mémoire.

Il faut ajouter au triste tableau de 1945 les mesures de l'occupant : toutes les écoles artistiques avaient été fermées (le gouverneur-général Franck avait déclaré qu'il n'y aurait plus jamais d'art polonais dans ce pays...). Pendant six ans, tout enseignement chorégraphique fut suspendu, et le manque de jeunes se fit alors cruellement sentir. Ces dernières années y ont progressivement remédié.

Aujourd'hui, le ballet polonais connaît une renaissance. Des écoles ont été créées, dont la principale est l'Ecole Moyenne de Ballet, à Varsovie. En outre, si la Pologne d'avant la guerre ne comptait que trois Opéras — Varsovie, Lwow, Poznan — elle en possède actuellement cinq : à Varsovie, Bytom, Poznan, Wroclaw, Gdansk. Et deux autres s'ouvriront bientôt, à Cracovie et à Lodz. Ajoutons qu'on construit une deuxième scène lyrique à Varsovie, le Grand Théâtre de l'Opéra et du Ballet, qui aura deux mille places, et qu'une grande Ecole de ballet, qui sera le bâtiment le plus moderne d'Europe, s'ouvrira également cette année. Les progrès et les perspectives sont donc considérables.

Tous les Opéras de Pologne affichent chaque saison de nouveaux spectacles de ballet, qui restent généralement au répertoire plusieurs années. Le plus grand succès de 1954 fut *Roméo et Juliette*, de Prokofief, à l'Opéra d'Etat de Varsovie. L'œuvre est aussi célèbre dans les pays occidentaux. On y admira les décors de Teresa Roszkowska, une artiste qui n'avait encore travaillé que pour les scènes dramatiques, et la direction d'un jeune maître de ballet, Jerzy Gogol. Les interprètes étaient eux aussi de grande classe, et tout d'abord Barbara Bittnerowna, si fluide dans ses mouvements et si expressive dans sa sensibilité. Une danseuse déjà connue avant la guerre dansa aussi Juliette : Olga Glinkowna. On y applaudit également Olga Sawicka, une jeune danseuse promue aux rôles importants depuis trois ans, et Liliane Wolska, plus jeune encore, qui a terminé ses études depuis deux ans.

Trois interprètes de talent ont dansé Roméo : Witold Borkowski, Witold Gruca et Stefan Wenta. Dans Tybalt on a vu un excellent artiste, Zbigniew Kilinski, un de ceux qui ont survécu à la guerre, avec le grand et célèbre danseur Léon Wojcikowski, aujourd'hui directeur artistique de l'Ecole Moyenne de Ballet à Varsovie. Le spectacle était plein de simplicité, d'émotion et d'une beauté très shakespearienne : sûrement la meilleure réalisation d'après guerre.

Il faut néanmoins citer d'autres réussites : à Poznan, *Tyll Eulenspiegel* de Richard Strauss, avec Léon Wojcikowski; *Coppélia*, de Delibes (monté aussi à Varsovie) et *Le Lac des Cygnes;* à Bytom, Varsovie, Wroclaw et Gdansk, *Pan Twardowski*, de Ludomir Rozycki; à Varsovie, *Harnasie* de Szymanowski; à Wroclaw et Gdansk, *La Fontaine de Batchissaraï* d'Assafief, *Le Pavot rouge* de Glier et *Au Cantonnement* de Moniuszko. Tous ces efforts doivent être signalés et ont mérité leur vif succès.

Arnold SZYFMAN

★ ★

# SUISSE ALEMANIQUE

LA vie des théâtres suisses est intimement liée à celle des scènes allemandes. Non seulement ils jouent dans la même langue, mais leur structure économique aussi est identique à celle des théâtres en Allemagne ou en Autriche. Les dix scènes professionnelles suisses sont pour la plupart des théâtres communaux à activité mixte (opéra, opérette et théâtre parlé) et reçoivent des subsides de l'Etat. Chacune d'elles joue annuellement environ vingt pièces. En comptant les représentations au dehors et les spectacles extraordinaires par des troupes étrangères, cela dépasse largement les deux cents prestations par année.

Il va de soi que dans le domaine de l'opéra et de l'opérette on joue surtout des œuvres du répertoire. En ce qui concerne le théâtre parlé, le choix se porte le plus souvent sur des œuvres qui ont connu le succès sur les grandes scènes de l'étranger. Il est intéressant d'observer quelles sont les œuvres que l'on adopte

Swiss theatre is eager for foreign plays and not much time goes by, usually, before a production which as been a success in London, Paris or New York, makes its appearance on the Swiss stage.

Foremost of all Swiss theatres is the "Schauspielhaus" in Zurich. It is one of the principal playhouses using the German language. Many of the actors and producers of this theatre are also regularly at work in the chief theatres of Germany. Last year, the Zurich playhouse gave the first performance in Switzerland of a play by a young Swiss dramatist, Friedrich Dürrenmatt, *Ein Engel kommt nach Babylon* (An Angel comes to Babylon). This same play had earlier been staged in Düsseldorf by Oskar Wälterlin, director of the Zurich theatre. After giving Molière's *Misanthrope*, Roger Blin produced *En attendant Godot* (Waiting for Godot), by Beckett, in Zurich. Kurt Hirschfeld was responsible for a memorable presentation of the *Oedipus Rex*.

Always in June, the Zurich theatre holds an international festival, in which the most famous of the English, French and Italian companies take part, the Old Vic and the Comédie-Française amongst them. The Old Vic played *Hamlet*, with Claire Bloom and Richard Burton. The "host" company itself put on for the festival a production of *Die Natürliche Tochter* (The Natural Daughter) of Goethe, as well as a first performance of *Die Barke von Gawdos* (The Boat of Gawdos), a first play of a young Swiss playwright, Herbert Meier.

Amongst the outstanding shows of autumn and early winter, were *The Confidential Clerk* by T.S. Eliot, *The Wild Duck* of Ibsen, the *Ecole des Femmes* of Molière, Shakespeare's *Henri IV*, *Penthesilea* of Kleist, and *Pour Lucrèce* (For Lucretia) by Jean Giraudoux. The Zurich Schauspielhaus will take part in the International Drama Festival in Paris, with a production of Goethe's *Iphigenia*.

The municipal theatre of Basle ranks next to the Zurich playhouse in making a special feature of productions of interesting new plays that have appeared in various theatres of Europe. For example, there was Jean Cocteau's *Bacchus*, *Donadieu*, by Fritz Hochwälder and *The Lark* of Jean Anouilh; *The Crucible* by Arthur Miller and *Venus Observed*, by Christopher Fry.

A first performance of *The Nihilist*, by Carl L. Baumann, was to be seen at the little Basle Theatre. Most of the critics gave it a very cold reception. On the other hand, a version in dialect of *Le Ciel de Lit* (The Four-Poster) by Jan de Hartog, adapted by Ettore Cella, was acclaimed.

At the municipal theatre of Bern there was a first performance of *Die Ehe des Herrn Mississippi* (The Marriage of Mr. Mississippi), by Friedrich Dürrenmatt, a play that had already drawn big houses in Germany. *Nausicaa*, by Eckard Peterichs, had very interested audiences.

The municipal theatres of Coire and St. Gall put on the plays of Eugene O'Neill to an appreciative public. At St. Gall there was *Desire under the Elms*, and at Coire, *Mourning becomes Electra*. At St. Gall too, there was a first performance of a work by Regina Ullmann, a poet related to Rilke, and the occasion was the seventieth anniversary of his birth.

In the autumn, the Swiss theatres sent a memorandum to the authorities, drawing their attention to the critical situation in relation to the German theatres. During the Second World War, the theatre in Switzerland had a boom. When the world situation became serious, the most distinguished Swiss actors and actresses and artists connected with the stage came back to their own country to work there in peace and freedom. The arrival of artists from the highest ranks of the theatrical world in Europe gave the stage in Switzerland the chance for some years to offer the public drama in its most distinguished form. In the ten years since the end of the War, however, the countries which suffered from war have to a great degree recovered. For a considerable time now, the stage has returned to its ordinary course. Many of the theatres in Germany once again have more resources than the Swiss professional theatres. And the Swiss stage is thus apprehensive lest its artistic standards fall. Concentrated effort must be made in the coming years to keep its productions at the high level it was so successful in attaining.

Reinhard TRACHSLER

**Ein Engel kommt nach Babylon.** Friedrich Dürrenmatt. M : Oskar Wälterlin. D : Teo Otto. Schauspielhaus, Zurich. P : W.E. Baur.

**Die Barke von Gawdos,** Herbert Meier. M : Oskar Wälterlin. D : Hannes Meyer. Schauspielhaus, Zurich. P : W.E. Baur.

et de quel milieu culturel elles proviennent. En général les théâtres suisses sont très accueillants et il ne faut d'ordinaire pas longtemps pour qu'une pièce jouée avec succès à Londres, à Paris ou à New-York fasse son apparition sur une scène suisse.

Le plus important des théâtres suisses est le "Schauspielhaus" de Zurich. C'est une des premières scènes de langue allemande. Nombreux sont les acteurs et les metteurs en scène de ce théâtre qui se produisent régulièrement sur de grandes scènes en Allemagne. L'année passée, le théâtre de Zurich a donné la première en Suisse d'une pièce du jeune dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt : *Un Ange vient à Babylone.* La même œuvre avait été auparavant mise en scène à Dusseldorf par Oskar Wälterlin, directeur du théâtre de Zurich. Après la représentation du *Misanthrope* de Molière, Roger Blin a mis en scène à Zurich *En attendant Godot* de Beckett. Kurt Hirschfeld a assuré la mise en scène d'une remarquable représentation d'*Œdipe-Roi.* En juin, le théâtre de Zurich organise régulièrement un festival international auquel participent les premières scènes françaises, anglaises et italiennes, entre autres l'Old Vic et la Comédie-Française. L'Old Vic a joué *Hamlet* avec Claire Bloom et Richard Burton. Les organisateurs eux-mêmes ont donné dans le cadre du festival de juin une représentation de *La Fille naturelle* de Goethe, ainsi que la première de *La Barque de Gawdos,* une première pièce du jeune auteur suisse Herbert Meier.

Parmi les spectacles remarquables de l'automne et du début de l'hiver, il faut citer la mise en scène du *Secrétaire particulier* de T.S. Eliot, du *Canard sauvage* d'Ibsen, de *l'Ecole des Femmes* de Molière, du *Henri IV* de Shakespeare, de *Penthésilée* de Kleist et de *Pour Lucrèce* de Jean Giraudoux. Le "Schauspielhaus" de Zurich participera au festival dramatique international de Paris avec une représentation de l'*Iphigénie* de Goethe.

Après le "Schauspielhaus" de Zurich, c'est le théâtre communal de Bâle qui a consacré le plus d'efforts à la représentation de nouveautés intéressantes du théâtre européen, telles que le *Bacchus* de Jean Cocteau, *Donadieu* de Fritz Hochwälder, *L'Alouette* de Jean Anouilh, *La Chasse aux Sorcières* d'Arthur Miller et *Venus Observed* de Christopher Fry.

Le petit théâtre de la ville de Bâle a donné en première la pièce de Carl L. Baumann *Le Nihiliste* qui a reçu en général un accueil très froid de la critique. Par contre une version dialectale du *Ciel de Lit* de Jan de Hartog (adaptation de Ettore Cella) a remporté un gros succès.

Le théâtre communal de Berne a donné la première de la pièce *Le Mariage de Monsieur Mississippi,* de Friedrich Dürrenmatt, à qui elle avait déjà valu un grand succès en Allemagne. *Nausikaa* d'Eckard Peterichs a reçu un accueil attentif.

Les théâtres communaux de Coire et de St.-Gall ont joué avec succès des œuvres d'Eugène O'Neill. A St.-Gall ce fut *Le Désir sous les Ormes* et à Coire *Le Deuil sied à Electre.* Le théâtre de St.-Gall a en outre donné en première représentation une œuvre de Regina Ullmann, une poétesse apparentée à Rilke, à l'occasion de son 70me anniversaire.

En automne les théâtres suisses ont adressé aux autorités un mémoire qui attire l'attention sur la situation spéciale où ils se trouvent vis-à-vis des théâtres allemands. Pendant la deuxième guerre mondiale, la vie théâtrale a pris en Suisse un grand essor. Des artistes suisses notoires et des spécialistes du théâtre sont revenus dans leur patrie en raison de la situation politique, pour y travailler librement. Des artistes venus de tous les hauts lieux du théâtre en Europe ont permis aux scènes suisses de faire pendant des années du théâtre de grande classe. Au cours des dix années qui ont suivi la fin de la deuxième guerre mondiale, les pays éprouvés par la guerre ont pu se refaire dans une large mesure. Depuis tout un temps déjà la vie théâtrale a repris une allure normale. Beaucoup de théâtres en Allemagne disposent de nouveau de plus de moyens que les scènes professionnelles suisses. Les théâtres suisses connaissent ainsi le danger de voir baisser leur niveau artistique. Ils devront faire de sérieux efforts dans les années qui viennent pour maintenir leur activité sur le plan élevé où ils sont parvenus à la hausser.

Reinhard TRACHSLER

# UNITED KINGDOM

THE main news from the United Kingdom is of Shakespeare, which is as it should be in the late spring, round about Shakespeare's Birthday. Both the Stratford-upon-Avon Memorial Theatre and the Old Vic have been celebrating : the first with a revival of *Twelfth Night* which, though sharply criticised in many quarters, has one of the most subtly effective performances of Malvolio in our day, and the second with a stirring and richly-composed production of *Henry the Fourth*, Parts One and Two.

Stratford first. Sir John Gielgud, who has a very sure touch in Shakespearean comedy, has produced *Twelfth Night* with delicate balance : he avoids too much emphasis on either the broad comedy or on the wistful-romantic passages. It is a revival that, we can be confident, will develop as the season proceeds. At the opening it was a trifle subdued. Vivien Leigh's Viola, beautiful to look at and highly intelligent, was a grave, graceful figure lacking in variety of tone. One felt that both the Sir Toby (Alan Webb) and the Sir Andrew (Michael Denison) would grow during the summer as they became more used to their fooling. Orsino and Feste were unpersuasive, the first over-played, the second under-played.

It is of the Malvolio that we can speak with true enthusiasm. Sir Laurence Olivier is always an unexpected actor. Some of us remembered how his Toby, years ago at the Old Vic, looked and behaved rather like a well-bred Scotch terrier. Now he is carrying the night as Malvolio, though the main thing to notice about this performance is that it never obtrudes, never forces itself into the centre of the picture. Malvolio takes his proper place in the household. He has plainly worked himself up to the position. For one thing, he is unsure of his accent which slips frequently from ultra-refinement to the workaday. He is what Maria calls him, " an affectioned ass ", but always Shakespeare's Malvolio - a fairly young man (which makes the plot credible), neither a haughty greybeard nor a promising candidate for the Diplomatic Service. He remains simply a steward with an uncommon conceit of himself and, as we can see at the last, a mind that can be hurt deeply when conscious of a joke played on it. The final " I'll be revenged on the whole pack of you " is a superb exit. Later this season Olivier is to appear as Macbeth, and as Titus Andronicus in the early melodrama that has not yet been staged at Stratford. Certainly he has begun his career at the Memorial with a remarkable performance.

The second Stratford play, so far, needs less attention. It is the seldom-seen bitter comedy of *All's Well that Ends Well*, presented pictorially in Louis Treize décor by Mariano Andreu, and with a fine and gracious performance by Alan Webb, as the King, that takes from the mind a producer's blunder at the Old Vic two years ago. Joyce Redman is much too kind to Helena ; however we may try to excuse the girl, Bertram's pursuer, she is simply a designing little opportunist.

At the Old Vic, Douglas Seale - from the famous Birmingham Repertory Theatre - who was responsible two seasons ago for the historical trilogy of *Henry the Sixth*, has now put on the two parts of the greater play, *Henry the Fourth*, staged with astonishing skill (text arranged by Sir Barry Jackson). Here are the humours at the Boar's Head Tavern, and the martial alarums of the baronial war, both presented as well as we have known. The outstanding memory is John Neville's Hotspur, Northern paladin of chivalry, a part that he doubles with that fantastic fellow, Pistol. Further, there is in Paul Rogers the best, most supple and subtle Falstaff since Ralph Richardson's : and Robert Hardy offers a bravely uncompromising picture of Prince Hal, who cannot be anyone's favourite character in Shakespeare.

Add to this achievement Paul

**Misery Me !** Denis Cannan. M : Alastair Sim. The Duchess Theatre, London. 1955.
P : George Fearon.

# ROYAUME - UNI

LES nouvelles les plus marquantes de ces derniers mois ont trait à Shakespeare et se situent aux environs de l'anniversaire de sa naissance.

Le Memorial Theatre de Stratford et l'Old Vic ont tous deux célébré cet événement comme il convient. Le premier, avec une reprise de *La Nuit des Rois* qui, bien que vivement critiquée par certains, ne nous vaut pas moins l'interprétation de Malvolio la plus subtile et la plus saisissante qu'on ait pu voir de nos jours. Le second, avec une mise en scène opulente et mouvementée de *Henry IV* (première et seconde parties).

Voyons Stratford d'abord. Sir John Gielgud qui possède un sens très sûr de la comédie shakespearienne, nous offre de *La Nuit des Rois* une présentation d'un équilibre délicat. Il évite l'emphase, tant dans les passages corsés que dans ceux d'esprit romantique. C'est là une reprise — nous pouvons lui faire confiance — qui s'affirmera au cours de la saison. Car à la "première" ce fut un peu mou. La Viola de Vivien Leigh est belle à voir et suprêmement intelligente, grave et gracieuse figure manquant, peut-être, d'un peu de diversité dans le ton. Le Sir Toby d'Alan Webb et le Sir Andrew de Michael Denison devront s'affirmer l'un et l'autre, mais on sent qu'ils y parviendront au fur et à mesure qu'ils se laisseront emporter par la loufoquerie de leur rôle. Orsino et Feste n'étaient guère convaincants, joués l'un au delà et l'autre en deça du ton.

De Malvolio, en revanche, nous pouvons parler avec un enthousiasme sans restriction. Sir Laurence Olivier parvient comme toujours à nous surprendre. On se souvient de son Toby, (il y a quelques années, à l'Old Vic), tout pareil à un terrier écossais bien dressé. Maintenant, bien qu'assumant toute la soirée le poids de Malvolio, il est à remarquer que, jamais, il ne se met en avant. Son Malvolio prend sa juste place, ni plus ni moins. Sur un point seulement il reste indécis : son accent passe fréquemment de la précisité au prosaïsme. Il est bien cet "âne affectueux", dont parle Maria, mais il n'en demeure pas moins le Malvolio de Shakespeare: un homme assez jeune (ce qui rend l'intrigue vraisemblable), en tout cas ni une digne barbe grise, ni un béjaune. C'est l'intendant très conscient de sa personne et qui se sent profondément blessé dès qu'il s'aperçoit qu'on s'est moqué de lui. Sa tirade finale : "Je me vengerai de toute votre clique !" est une sortie splendide.

Plus tard, Sir Olivier paraîtra dans *Macbeth* et dans *Titus Andronicus*, ce mélodrame des débuts, qu'on n'a pas encore monté à Stratford. De toute façon, Laurence Olivier a commencé sa carrière au Memorial par une réalisation remarquable.

La seconde pièce jouée à Stratford mérite moins d'attention. C'est la comédie, amère et rarement à l'affiche : *Tout est bien qui finit bien.* Elle est présentée de façon pittoresque dans un décor Louis XIII dû à Mariano Andreu, avec une élégante interprétation d'Alan Webb dans le rôle du Roi, qui fait oublier l'erreur du metteur en scène de l'Old Vic, il y a deux ans. Joyce Redman est une bien trop gentille Hélène, car la jeune fille qui poursuit Bertram a tout d'une petite intrigante.

A l'Old Vic, Douglas Seale — venu du fameux Birmingham Repertory Theatre — qui a monté voici deux saisons, la Trilogie historique de *Henri VI*, a maintenant mis en scène, avec une étonnante habileté, les deux parties de *Henri IV* dans un texte adapté par Sir Barry Jackson. Nous y trouvons l'humour de la taverne "A la Hure de Sanglier" et les crâneries martiales de la guerre des Barons, le tout suivant la meilleure tradition. On retiendra surtout le Hotspur de John Neville, qui outre le rôle de ce paladin nordique joue celui du fantasque Pistol. Mais on n'oubliera pas non plus Paul Rogers qui est bien le meilleur, le plus souple, le plus subtil des Falstaff depuis celui de Ralph Richardson. Ni Robert Hardy, qui campe bravement l'intraitable Prince Hal. Pour compléter, ajoutez le gazouillant Shallow de Paul Dane-

Vivian Leigh and Laurence Olivier in **Twelfth Night**, Shakespeare. M : John Gielgud. D : Malcolm Pride. Shakespeare Memorial Theatre, Stratford. 1955. P : McBean.

Daneman's twittering Shallow and Eric Porter's gravely eloquent King; and it can be realised that it is a *Henry the Fourth* for collectors and for Shakespearean record. It is a pity that it had to be brought on to the Old Vic stage at the fag-end of a season. The company would have done well to have opened with it.

There have been very few new home-bred plays. The best, Denis Cannan's *Misery Me !*, had bad luck. Obviously this intellectual farce - if that is the right description - would have read well in the text, but its first audience seemed to be bewildered, and let line upon line slip by without appreciation. The results were a lukewarm reception and a short run : a pity, for the play was intelligent, witty, and likeable. If you think too much about anything, the author appeared to say, you will never do it. Yvonne Mitchell and George Cole led with much spirit the cast of a piece that Alastair Sim directed.

Most of the other plays have been imports : for example, *The Lark* (Anouilh's *L'Alouette* in a version by Christopher Fry), generally regarded as a lesser work than Shaw's *Saint Joan; The Bad Seed*, from New York, a distasteful study of a homicidal child; and an American musical comedy, *Kismet*. One new English musical comedy, *Twenty Minutes South*, at the Players' Theatre Club, tried to exploit the humours of Suburbia with indifferent success, though the music, by Peter Greenwell, had its charms.

J.C. TREWIN

★ ★

# UNITED - STATES

## THE BROADWAY SEASON

WITH seventy productions chalked up for the season, New York cannot be said to have been neglected by its producers, playwrights or performers. Broadway has presented its usual lively scene, new plays and revivals tumbling over each other to secure a theatre and an audience in the shifting sands of public favor. Several hits, of varying merit, but only a few seem likely to be counted as permanent contributions to the arts of the stage. Among these should be included three unusual offerings in the realm of musical theatre. The typical American musical comedy has made no strides this year, indeed there seems to have been a retrogression - deliberate in the case of the English import, *The Boy Friend*, which makes fun of the musicals of the 1920s, inadvertent in the case of several dull productions which seem to have forgotten the progress made in this form since *Oklahoma !* first saw the light. The most interesting experiment in musical theatre or modern opera was the new Gian-Carlo Menotti "music drama in three acts", as its author-composer-director calls *The Saint of Bleecker Street*. A touching story of religious faith and illumination, set in the rough and tumble tenement house section of the lower east side of New York, it stirred the same excitement and controversy as did Menotti's *The Consul* a few years ago. "Nothing on the stage this year approaches it for passion and beauty", wrote the distinguished drama critic of the New York Times, Brooks Atkinson, while the music critic of the same paper, Olin Downes, saluted the new vitality the composer is bringing into the world of opera and expressed a high opinion of Menotti's score as "first rate theatre... a masterfully integrated whole". Another play with music, *Sandhog*, called a ballad by its creators, Earl Robinson and Waldo Salt, is also on an American theme, dealing with laborers in an earlier New York when tunnels were being built dangerously under the surrounding rivers and the lives of recently arrived immigrants were adjusting to new problems in a new world. Modern suburban life is satirized in Leonard Bernstein's short, witty opera *Trouble in Tahiti*, an amusing and at the same time touching comment on marital incomprehension.

The outstanding new play of the season is undoubtedly Tennessee Williams' *Cat On A Hot Tin Roof*. This searing drama of human relationships seems to strip the protective coverings from the very souls of the characters portrayed and forces us to look — with sympathy and dismay — into the very heart of their anguish. Its outstanding quality, as is so often the case with this author, is its ruthless probing and exposition of truth combined with deep compassion. These people — husband, wife, father, mother — crying out in their agony, attempting to reach each other through the isolation of their individual suffering, are extraordinarily alive and poignant. There is practically no plot, only the tense conflict of wills, the struggle to understand themselves, each other. Each act is almost a monologue : the wife, estranged from her husband, trying to draw him again into her orbit; the husband, haunted with grief and remorse for the death of a friend and with fear of what their relationship might have meant, has withdrawn from the world into a nirvana of alcohol; the father, facing death, trying to reach through the son's despair into its cause. Brilliantly acted by Barbara Bel Geddes, Burl Ives (as the father) and Ben Gazzarra, *Cat On A Hot Tin Roof* is theatre at its most intense. The play received the Critics' Circle Award though some of the critics preferred the milder pleasures of *Bus Stop*.

This amusing sketch by William Inge brings an assorted group of travellers together in a road-side restaurant on a snow-blocked western highway. As in his former plays, Mr. Inge has a kindly and discriminating attitude toward his strays. They are simple people : a small town night club dancer, a braggart cowboy, a derelict professor, a young girl in love with life, a disillusioned middle-aged woman, keeper of the cafe. Their interplay is light, exploratory, touching : the naivete of the cowboy under his roaring exterior, the yearnings of the honky-tonk "chantouse" for a rational life, the tragedy of the intellectual weakling. All these are brought together in a production that is well acted and directed and successfully illustra-

man, et le Roi gravement éloquent d'Eric Porter et vous en conclurez que voici un *Henri IV* digne de figurer dans les annales shakespeariennes. Il est regrettable que l'Old Vic l'ait porté à la scène en fin de saison. Il eût mieux valu le présenter à l'ouverture.

Très peu de pièces nouvelles de chez nous. La meilleure, *Misery me !* de Denis Cannan, n'a pas eu de chance. Evidemment, cette farce intellectuelle — s'il est permis de la nommer ainsi — était faite plus pour la lecture que pour la représentation. La "première" fut assez confuse et sans relief. D'où un accueil plutôt froid et une carrière vite interrompue. C'est dommage car la pièce est intelligente, spirituelle et agréable. Si vous pensez trop à une chose — semble nous dire l'auteur — vous ne la réaliserez jamais. Yvonne Mitchell et Georges Cole ont mené le jeu avec entrain sous la direction d'Alastair Sim.

La plupart des autres pièces nous viennent de l'étranger. *L'Alouette* d'Anouilh, dans une version de Christopher Fry, est généralement considérée comme inférieure à la *Sainte Jeanne* de Shaw. L'Amérique nous a envoyé *The Bad Seed*, une étude de mauvais goût sur un enfant homicide, ainsi qu'une comédie musicale, *Kismet*.

Une nouvelle comédie musicale anglaise, *Twenty Minutes South* au Players' Theatre Club, tente d'exploiter l'esprit des faubourgs, sans grand succès, bien que la musique de Peter Greenwell ne manque pas de charme.

J.C. TREWIN

★ ★

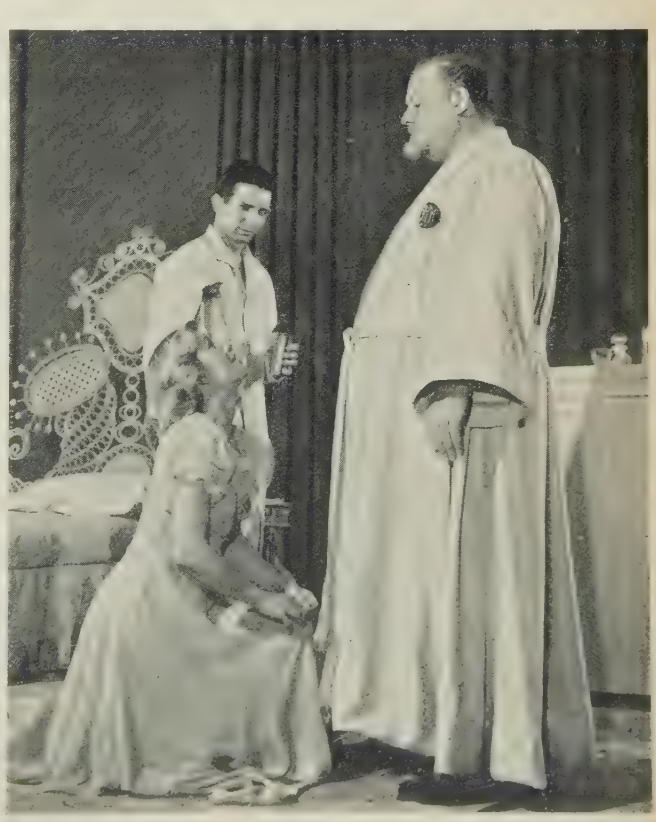
# ÉTATS - UNIS

## LA SAISON A BROADWAY

SOIXANTE - DIX spectacles pour la saison : on ne peut certes dire que New-York ait été négligé par ses producteurs, ses auteurs ou ses artistes. Broadway a déployé son activité coutumière, créations et reprises s'entremêlant afin de tenir en haleine un public dont les faveurs sont toujours incertaines. Quelques gros succès, de mérite variable, mais peu de pièces qui puissent être comptées comme des acquisitions durables pour les arts de la scène. Parmi celles-ci, il y a lieu de mentionner trois œuvres lyriques assez originales. La comédie musicale typiquement américaine n'a pas fait de progrès cette année, elle semble même avoir marqué une régression, — voulue dans le cas de *The Boy Friend*, un "petit ami" importé d'Angleterre qui parodie gentiment les opérettes à la mode vers 1920; régression involontaire dans quelques productions bien ternes où semblent avoir été oubliés les progrès accomplis depuis *Oklahoma !*

L'expérience la plus intéressante fut un "drame musical en trois actes", *Le Saint de Bleecker Street*, dont livret, partition et mise en scène sont de Gian-Carlo Menotti. C'est une émouvante histoire de foi et d'extase religieuses, dans le décor brutal et délabré d'une cité ouvrière de la banlieue est de New-York, qui suscita le même intérêt et les mêmes discussions que *Le Consul*. "Rien qui s'en approche cette année en fait de passion et de beauté", écrivait le distingué critique dramatique du *New York Times*, Brooks Atkinson, tandis que le critique musical du même journal, Olin Downes, saluant le renouveau qu'apportait le compositeur dans le domaine de l'opéra, exprimait son admiration en ces termes : "Du théâtre de tout premier ordre... un ensemble magistralement accordé". *Sandhog*, œuvre lyrique qualifiée de "ballade" par ses auteurs, Earl Robinson et Waldo Salt, est bâtie de même sur un thème américain : elle met en scène des ouvriers dans le New-York des temps héroïques, lorsqu'on creusait — au milieu de quels périls ! — les tunnels sous les bras du fleuve. Elle dépeint aussi l'existence d'immigrants fraîchement débarqués, aux prises avec les problèmes d'un monde nouveau. L'actuel genre de vie dans la banlieue est évoqué avec ironie dans l'opéra, bref et mordant, de Leonard Bernstein, *Trouble in Tahiti*, commentaire à la fois amusant et pathétique de l'incompréhension maritale.

*Cat On A Hot Tin Roof* (Le



Barbara Bel Geddes, Ben Gazzara and Burl Yves in **Cat on a Hot Tin Roof**, Tennessee Williams. M : Elia Kazan. D : Jo Mielziner. C : Lucinda Ballard. The Playwrights Company. Morosco Theatre, New York. 1955.
P : Zinn Arthur .

**The Saint of Bleecker Street,** Gian-Carlo Menotti. M : G.C. Menotti. D : Robert Randolph. Broadway Theatre. New York. 1955. P : Zinn Arthur.

tes the author's sympathy and understanding of the average man.

One of the late entries of the season was *Inherit the Wind* a play based on what was called the "monkey trial" when that remarkable episode filled the newspapers in 1925. At that time, a teacher in a public school in Tennessee was tried for imparting the Darwinian theory of evolution to his pupils. A law of that state and of a number of other Southern states in the so-called Bible Belt, prohibited such teaching as being blasphemous and anti-religious. The case became national news when William Jennings Bryan, three times candidate for the Presidency, and a famous orator, undertook the prosecution and Clarence Darrow, noted liberal attorney, the defence. The play which Jerome Lawrence and Robert E. Lee have built around this trial was originally produced by Margo Jones in her theatre-in-the-round in Dallas, Texas. The New York production offered by Herman Shumlin and Miss Jones and directed by the former, is arresting for its visual effects and for its acting talent as well as for its subject matter which has its application today. Peter Larkin has designed a monumental set which shows the courtroom on its lower level and the main street of the town, with Victorian buildings, store-fronts and alleys on a permanent upper level. Paul Muni and Ed Begley as the characters representing Darrow and Bryan are magnificently cast and give outstanding performances.

Among the solid hits of the current season is a terrifying and superbly acted piece of very questionable psychology called *The Bad Seed* dramatized by Maxwell Anderson from the novel by William March. Mr. Anderson has used his experience and skill to make convincing a tale of a child murderess, whose horrified mother, learning that her own mother had had the same lethal instinct, sees no hope but to obliterate the bad seed, her daughter, already at the age of eight, guilty of three murders, and to exterminate herself as the carrier of evil. A gruesome tale made to appear valid in the theatre by superb performances on the part of the mother played by Nancy Kelly and the precocious murderess performed by a child actress of parts, Patty McCormack. With Clifford Odets' *The Flowering Peach,* the Noah story is told in the idiom of the traditional Jewish family - the foolish but devout patriarch, the shrewish wife, the quarrelsome children; and with Sidney Kingsley's slumming excursion in knock- about farce, *Lunatics and Lovers,* the only works of our major dramatists have been unimportant.

The roster of new plays that promise to run into the coming season joining such long-run hits as *Tea and Sympathy, The Teahouse of the August Moon, The Seven Year Itch,* includes a melodrama adapted by its own author from the novel called *The Desperate Hours.* The fast moving, violent drama tells the terrifying experience of an amiable household held up at the point of a gun by three convicts who have broken out of prison and are on the run. There is always a public for such vigorous story-telling as is proved by the success here, as in England, of Agatha Christie's murder mystery, *Witness For the Prosecution* and by Guy Bolton's adaptation of Marcelle Maurette's drama about *Anastasia,* who may or may not have been the youngest daughter of the last Czar. *Anastasia* is made memorable by the acting of Viveca Lindfors and Eugenie Leontovich in the now famous confrontation scene between Anastasia and the Dowager Empress. A more important import was *The Dark Is Light Enough,* Christopher Fry's verse drama about responsibility and the human soul movingly played by Katharine Cornell. A final foot-note : the play by Anouilh which has had the longest run in New York is his farce-comedy *Thieves' Carnival.* Produced at a small "off-Broadway" theatre in Greenwich Village, it has run for several months and seems to have found a happy and sympathetic public ready to make the trip downtown to see a group of young people give this dramatic jest a gay and stylized performance. While uptown, *Fanny,* a lavish musical comedy by Behrman, Logan and Harold Rome, presents those familiar figures of Marcel Pagnol's *Marius* series - Cesar and Panisse - in the stalwart forms and through the splendid voices of Ezio Pinza and Walter Slezak.

Rosamond GILDER

Chat sur un brûlant toit de tôle), de Tennessee Williams, est sans conteste la création la plus marquante de la saison. Ce drame brûlant des relations humaines met les âmes à nu et, nous plongeant au cœur de leur angoisse, provoque notre sympathie et notre effroi. La qualité primordiale de la pièce, — comme il arrive souvent chez cet auteur —, est une recherche et un étalage impitoyables de la vérité psychologique, unis à une profonde pitié. Les personnages — le mari, la femme, le père, la mère — criant leur détresse et s'efforçant de s'approcher l'un de l'autre à travers la solitude de leur souffrance personnelle, sont extraordinairement vivants et émouvants. Il n'y a pratiquement aucune intrigue, rien que le conflit aigu des volontés, la lutte de chacun pour se comprendre soi-même et comprendre les autres. Chaque acte est pour ainsi dire un monologue : la femme, tenue à distance par son mari, tente de le ramener à elle; le mari, en proie au chagrin et au remords à cause de la mort d'un ami, s'est évadé du réel dans le nirvâna de l'alcool; le père, affrontant la mort, essaye à travers le désespoir de son fils d'en pénétrer la cause. Brillamment joué par Barbara Bel Geddes, Burl Ives (dans le rôle du père) et Ben Gazzarra, *Cat On A Hot Tin Roof* est du théâtre porté à son plus haut degré d'incandescence. La pièce a obtenu le Prix du Cercle des Critiques, malgré les préférences de certains de ses membres pour les agréments plus anodins de *Bus Stop* (L'Arrêt de l'autobus).

Ce sketch amusant de William Inge réunit un groupe de voyageurs dans un restaurant au bord d'une grand-route bloquée par la neige. Comme dans ses pièces précédentes, Inge montre une particulière bienveillance à l'égard des petites gens qu'il nous présente : un danseur de cabaret de petite ville, un cow-boy fanfaron, un professeur solitaire, une jeune fille amoureuse de la vie, et la tenancière du café, femme déçue d'un certain âge. Leurs réactions mutuelles sont plaisantes, révélatrices, émouvantes : la naïveté du cow-boy sous ses airs ronflants, les aspirations du cabotin à une existence rangée, la tragédie de l'intellectuel sans caractère. Tout cela est amalgamé dans une pièce bien jouée, bien mise en scène et qui illustre excellemment la compréhension de l'auteur pour l'humanité moyenne.

Une des dernières créations de la saison fut *Inherit the Wind*, une pièce construite sur le fameux " procès du singe " qui défraya la chronique en 1925. Un professeur du Tennessee fut mis en jugement pour avoir expliqué à ses élèves la théorie darwinienne de l'évolution. Une loi commune aux Etats du Sud faisant partie de ce qu'on appelle la " Zone biblique ", interdisait en effet un tel enseignement comme blasphématoire et antireligieux. L'affaire émut le pays tout entier lorsque William Jennings Bryan, trois fois candidat à la Présidence, et fameux orateur, assuma l'accusation, et Clarence Darrow, avocat libéral très connu, la défense. La pièce écrite par Jérome Lawrence et Robert E. Lee sur ce procès fut créée par Margo Jones dans son théâtre-en-rond de Dallas (Texas). La présentation new-yorkaise offerte par Herman Shumlin et Miss Jones et mise en scène par le premier, retient l'attention aussi bien par ses effets visuels et son interprétation que par le sujet lui-même qui reste d'actualité. Peter Larkin a dessiné un décor monumental montrant, à l'étage inférieur, la salle du tribunal, et, au-dessus, la rue principale de la ville, avec ses bâtisses de style victorien, ses étalages et ses ruelles. Paul Muni et Ed Begley sont remarquables dans les rôles respectifs de Darrow et de Bryan.

Parmi les succès de la saison, on n'oubliera pas de sitôt une pièce terrifiante et superbement jouée, d'une psychologie d'ailleurs contestable, *The Bad Seed* (La Mauvaise Graine), adaptation par Maxwell Anderson du roman de William March. Le dramaturge n'a pas eu trop de toute son expérience et de toute son habileté pour faire admettre l'histoire d'une petite fille criminelle, dont la mère horrifiée, apprenant que sa propre mère avait eu le même instinct homicide, ne voit le salut que dans la destruction de la mauvaise graine, sa fille, — coupable déjà, à l'âge de huit ans, de trois meurtres —, et dans le suicide, pour elle, la porteuse du mal. Macabre histoire qui devient valable à la scène grâce aux superbes interprétations du rôle de la mère par Nancy Kelly et de la précoce meurtrière par ce talent précoce qu'est la petite Patty McCormack.

Avec *The Flowering Peach* (Le Pêcher en fleurs), Clifford Odets reprend à nouveau l'histoire de Noé sous l'angle de la famille juive traditionnelle, où une épouse acariâtre et des enfants querelleurs entourent un patriarche extravagant mais dévot. Quant à Sidney Kingsley il a fait avec *Lunatics and Lovers*, une incursion bruyante dans la grosse farce. Pour de grands dramaturges ce sont là des œuvres mineures.

Outre la reprise de pièces à succès telles que *Tea and Sympathy, The Teahouse of the August Moon, The Seven Year Itch*, les programmes de la prochaine saison comprennent notamment l'adaptation du roman *The Desperate Hours* (Les Heures désespérées) par l'auteur lui-même. Ce drame rapide et brutal conte la terrible aventure d'un aimable ménage à la merci de trois forçats évadés. Il y a toujours un public pour ces histoires violentes, comme le prouve le succès, ici autant qu'en Angleterre, de l'intrigue policière d'Agatha Christie, *Witness For the Prosecution* (Témoin à charge), et de l'adaptation par Guy Bolton du drame de Marcelle Maurette sur Anastasie : celle-ci était-elle ou non la fille du dernier tsar ? *Anastasie* restera dans nos mémoires grâce à la scène de la confrontation entre l'héroïne et l'Impératrice douairière, où brillèrent Viveca Lindfors et Eugénie Leontovitch. Autre création étrangère, et de plus de portée : celle de la pièce en vers de Christopher Fry, *The Dark Is Light Enough* (Les Ténèbres sont assez claires), envisageant les problèmes de l'âme et de la responsabilité humaines. Katharine Cornell y fut très émouvante. De toutes les pièces d'Anouilh jouées à New-York, c'est *Le Bal des Voleurs* qui eut la plus longue carrière. Donné dans un petit théâtre " hors Broadway ", à Greenwich Village, il a tenu plusieurs mois et semble avoir trouvé un public joyeux et sympathique prêt à se déplacer pour voir une compagnie de jeunes donner de ce badinage une interprétation pleine d'allégresse et de style. Ailleurs, *Fanny*, comédie exubérante de Behrman, Logan et Harold Rome, présente les personnages familiers de Pagnol, auxquels Ezio Pinza et Walter Slezak (César et Panisse) prêtent leurs robustes prestances et leurs voix splendides.

Rosamond GILDER

# YUGOSLAVIA

## THE PAST TEN YEARS DRAMATIC LITERATURE

DURING the past ten years, the dramatic literature of Yugoslavia has become richer by a certain number of works and by the appearance of several playwrights who have earned a place not only in the history of the theatre of this period but also in the history of literature.

The great masters Ivan Cankar (1876-1918), Branislav Nusic (1864-1937) and Miroslav Krleza (1893) continue to dominate the stage, the first and the last-named with serious plays, the second with his rich repertory of comedy. But there are new playwrights besides, writing on themes of the present time, who are attracting increasing attention. Some of them were already known before the War, as for instance Bratko Kreft, Milan Djokovic, Miroslav Feldman and Marijan Matkovic. Others have only made their name as dramatists since the War : Matej Bor, Mira Pucova, Ivan Potrc, Skender Kulenovic, Joza Horvat, Mirjana Matic-Halle, Ervin Sinko, Mirko Bozic, Pero Budak, and Drago Gervais, to mention only the best-known of a whole series of new playwrights.

☆

All these writers differ one from the other in outlook and it is no easy task therefore to discover what characteristics they have in common. The quest for new modes of dramatic expression, at any rate, appears in nearly all their work. Some amongst them seek their basic dramatic conflict in the Yugoslav revolution or in the changes in social relations. Others, for example Bratko Kreft, construct their plays on historic themes. Mirjana Matic--Halie draws on the atmosphere of Moslem Bosnia for his piece *Overwhelming Shadows* a poetic and moving tragedy of a woman's life at the opening of this century. Drago Gervais, a pleasing writer with a wide productive range, does not confine himself to any one theme or any particular style. He can pass lightly from social satire to historical burlesque and draw laughter from the public of Zagreb, Belgrade and Ljubljana. He made a conquest of these audiences from the outset, and so did Pero Budak, whose play *The Snowstorm* and the comedy based on national legend, *The Ball of String* are at the present time the two pieces most often performed in Yugoslavia.

The last two seasons have seen a revival in all the theatres of works by the greatest Yugoslav dramatist, Miroslav Krleza, on the occasion of his sixtieth birthday. The Playhouse at Zagreb has produced his *Golgotha* and *The Encampment*. The first retraces the course of the tragic struggle of the working class during the period of unrest that followed the First World War. The great producer Branko Gavella, who was the first to put on these two plays, thirty years ago, has again succeeded in touching the imagination of a new public with the eloquent writings of Krleza.

*The Great Revolt* by Bratko Kreft, which has been revived recently by several theatres, is not a new play either, since it had been written and produced before the war. The author, taking his inspiration from history and popular tradition, has conjured up the peasant rising which broke out in the XVIth century in Croatia, and paints in moving scenes the wretched condition of the peasants.

The National Theatre of Zagreb has produced *Grim Fate,* the second play by Ervin Sinko dealing with the present day. (The first bears the title *The Condemned).* The action takes place after the break between Yugoslavia and the Soviet Union, and shows the after-effects of this event in the conscience and heart of the characters.

The first performance of *At the End of the Road,* the play by Marijan Matkovic, which ends his

**Romeo and Juliet**, Prokofief. Ch : D. Parlic. Yugoslav Ballet. National Theatre, Belgrade. 1954.

# YOUGOSLAVIE

## LES DIX DERNIERES ANNEES DE LITTERATURE DRAMATIQUE

LES dix dernières années ont donné à la littérature dramatique yougoslave quelques œuvres et plusieurs auteurs dignes d'entrer non seulement dans l'histoire du théâtre de cette période récente mais aussi dans l'histoire de la littérature. Les grands maîtres Ivan Cankar (1876-1918), Branislav Nusic (1864-1937) et Miroslav Krleza (1893) continuent à régner sur les scènes, le premier et le dernier avec des pièces sérieuses, le second avec son riche répertoire comique. Mais il y a en outre des auteurs nouveaux écrivant sur des thèmes actuels qui se font de plus en plus remarquer. Certains d'entre eux étaient déjà connus avant la guerre, comme par exemple Bratko Kreft, Milan Djokovic, Miroslav Feldman et Marijan Matkovic. D'autres ne se sont fait connaître comme dramaturges qu'après la guerre : Matej Bor, Mira Pucova, Ivan Potrc, Skender Kulenovic, Joza Horvat, Mirjana Matic-Halle, Ervin Sinko, Mirko Bozic, Pero Budak, Drago Gervais pour ne mentionner que les plus connus de toute une série de nouveaux auteurs.

☆

Il n'est pas facile de découvrir certaines caractéristiques communes chez tous ces écrivains de tendances très diverses. Toutefois, la recherche de nouveaux modes d'expression scénique apparaît dans presque toutes leurs œuvres. Il y en a qui cherchent dans la révolution yougoslave et dans le changement des rapports sociaux des conflits dramatiques d'ordre général. D'autres, comme par exemple Bratko Kreft, construisent leurs pièces sur des motifs historiques. Mirjana Matic-Halle puise dans l'atmosphère de la Bosnie musulmane pour ses *Ombres accablantes*, lyrique et touchante tragédie de la femme au début de ce siècle. Drago Gervais, écrivain agréable et fertile, ne s'arrête sur aucun thème, dans aucun genre. Il va allégrement de la satire sociale au burlesque historique, en faisant rire le public de Zagreb, de Belgrade, de Ljubljana, qu'il a conquis d'emblée ainsi que Pero Budak dont *La Tempête de Neige* et la comédie folkorique *La Pelote* sont les deux pièces actuellement le plus jouées en Yougoslavie.

Les deux dernières saisons ont vu toutes les scènes reprendre les œuvres du plus grand auteur dramatique yougoslave, Miroslav Krleza, à l'occasion de son soixantième anniversaire. Le Théâtre dramatique de Zagreb a monté de lui *Le Campement* et *Golgotha*. Cette dernière œuvre retrace la lutte tragique de la classe ouvrière durant la période d'agitation qui suivit la première guerre mondiale. Le grand metteur en scène Branko Gavella qui, le premier, monta ces deux pièces, il y a trente ans, réussit aujourd'hui encore à toucher un public nouveau avec le texte éloquent de Krleza.

*La Grande Révolte*, de Bratko Kreft, qu'ont repris dernièrement plusieurs théâtres n'est pas non plus une chose nouvelle, puisqu'elle a été écrite et jouée déjà avant la guerre. S'inspirant de faits historiques et de la tradition populaire, l'auteur a évoqué la jacquerie qui éclata au XVIe siècle en Croatie, et dépeint de façon émouvante la misérable condition des paysans.

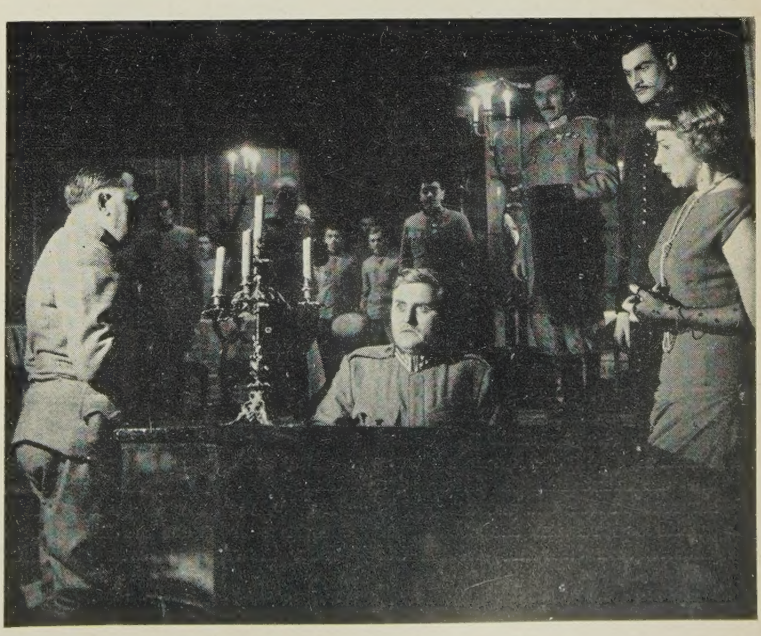
Le Théâtre National de Zagreb a créé *La Terrible Chance*, seconde pièce " actuelle " d'Ervin Sinko (la première est intitulée : *Les Condamnés*). L'action se passe après la rupture entre la Yougoslavie et l'U.R.S.S., et montre le contre-coup de cet événement dans la conscience et le cœur des personnages.

La première représentation de la pièce de Marijan Matkovic, *Au bout du Chemin*, qui clôt son cycle dramatique *Le Jeu autour de la Mort*, clôt également la série des œuvres nouvelles jouées en 1954.

Pour la saison prochaine, on annonce plusieurs pièces " inédites " et même quelques noms tout à fait nouveaux. Au cours d'une de leurs dernières conférences de presse, les directeurs de théâtre ont laissé prévoir une collaboration encore plus suivie entre leurs scènes et les auteurs contemporains.

## LE FESTIVAL DE DUBROVNIK

Le Festival de Dubrovnik est né en 1950. Depuis lors, une page passionnante a été ajoutée à l'histoire du théâtre yougoslave, une



**Le Campement - The Encampment**, Miroslav Krleza. M : Branko Gavella. D : Kamilo Tompa. Théâtre dramatique de Zagreb. 1954.

Nevenka Bidin et Ivica Sertic dans **Le Diable dans le Village - The Demon in the Village,** Mu : Fran Lhotka. Ch : Pia et Pino Mlakar. D : Augustincic. Théâtre National de Zagreb. 1954.

dramatic cycle *The Game Around Death,* also brings to a close the sequence af new works produced in 1954.

For the next season, several "unpublished" plays are announced and even some names that are entirely new. In the course of one of their last Press interviews, theatre directors predicted an even closer collaboration between their theatres and contemporary playwrights.

## THE DUBROVNIK FESTIVAL

The Dubrovnik Festival was founded in 1850. Since that time, a stirring page has been added to the history of the Yugoslav stage, a page written with enthusiasm and regardless of self, by the artists and organisers of the festival. This impetus has been crowned with success. One of the loveliest cities of Yugoslavia and the Adriatic has become during the summer months the most active and most interesting artistic centre of the country for the Yugoslav public as well as for foreigners. At present the Dubrovnik Festival lasts for two months and the programme is made up of comedy, tragedy, operas, ballets and symphony concerts. There are close on one hundred plays and concerts, produced on more than ten different stages. These are improvised for the most part, in public squares, in the setting of palaces and churches, within the walls of the old fortress of Lovrijenac, in the gardens of the city, or in the inner courtyards of former mansions.

The festival repertory of plays ranges from Yugoslav dramatists of the Renaissance to works of Shakespeare, Corneille and Goethe. The production of two plays by that great writer of renown from Ragusa, Marin Drzic, will be especially remembered. We may recall that he represented Yugoslavia at the first International Festival of Dramatic Art in Paris, with his comedy *Dundo Maroje* (in which he makes game of the oligarchy that ruled Dubrovnik in his time). Mention should also be made of the production of Goethe's *Iphigenia in Tauris* by Branko Gavella. The critics were lavish in their praise. And then there was *Hamlet,* produced by Fotez in the fortress of Lovrijenac, which gave the tragedy of the Prince of Denmark a wonderful setting.

Turning to the repertory of ballet and opera, there are both old and new works. Amongst the new, we shall see in 1955 *The Rape of Lucretia,* by Britten, produced by Vlado Habunec, who did it three years ago at Zagreb, and with great success.

## CHOREOGRAPHY

For the origin of the ballet and therefore of Yugoslav choreography, we have to go back to a period well before the first World War. However, it was not until after this last war that full-scale ballet had a place in the repertory of the national theatres. That is due above all to the achievements of the star ballerinas Kirsanova and Marguerite Fromann. The latter, after a fine career as a dancer, has given herself up entirely to choreography, and in that field has had great success. She it was who designed and produced the ballet of Baranovic at Zagreb *The Gingerbread Heart.* She was trained by the great Russian "maîtres de ballet" and in her many pieces of choreography she has been able to combine her gifts of originality with her long experience as a dancer in tackling new works.

In the same category as Marguerite Fromann, mention should be made of the Slovene dancers, Pio and Pina Mlakar, who together have created a style peculiar to themselves in their versions of modern Yugoslav ballet, in the choreography of the Croat ballets of Fran Lhotka *(The Demon in the Village* and *Ballad of Love in the Middle Ages).* Further, we have Oscar Harmos, husband of the "première danseuse" Anna Roje; Nenad Lhotka, a dancer who made his name in Zagreb; and above all, that most remarkable artist of the younger generation of choreographers, the dancer Parlic, who for the past few years has directed the ballet of the National Theatre of Belgrade, to-day the best company in the country.

In speaking of the work of these lively and original choreographers in recent years, we should not forget *The Gingerbread Heart* by Kresimir Baranovic, with the very successful choreography of Parlic (Belgrade). Besides that, there was the *Polovtsian Dances* of Marguerite Fromann, in the opera *Prince Igor,* and also the choreography of the two ballets mentioned above - *The Demon in the Village* and the *Ballad of Love in the Middle Ages* which toured Yugoslav theatres and also appeared abroad.

Marijan MATKOVIC

page qu'ont écrite, avec abnégation et enthousiasme, les artistes et les organisateurs de ce festival. L'élan a été couronné de succès. Une des plus belles villes de Yougoslavie et de l'Adriatique est devenue, pendant les mois d'été, le plus actif et le plus intéressant centre artistique du pays pour le public yougoslave aussi bien que pour le public étranger. Le Festival de Dubrovnik dure à présent deux mois et son programme se compose de comédies, de tragédies, d'opéras, de ballets et de concerts symphoniques : près d'une centaine de spectacles et de concerts sur plus de dix scènes différentes, improvisées pour la plupart sur les places publiques, devant les palais et les églises, dans l'enceinte de la vieille forteresse de Lovrijenac, dans les jardins de la ville, dans des cours intérieures d'anciens hôtels particuliers.

Le répertoire dramatique du festival va des auteurs yougoslaves de la Renaissance aux œuvres de Shakespeare, de Corneille et de Goethe. On retiendra particulièrement les représentations de deux pièces du grand classique ragusain Marin Drzic qui, rappelons-le, représenta la Yougoslavie au premier Festival International d'Art Dramatique, à Paris, avec sa comédie *Dundo Maroje* (où est moquée l'oligarchie qui régnait de son temps à Dubrovnik). Citons aussi la mise en scène d'*Iphigénie en Tauride,* de Goethe, par Branko Gavella, qui lui a valu des critiques plus que flatteuses, et celle de Fotez pour *Hamlet,* dans la forteresse de Lovrijenac, dont l'atmosphère étonnante donne à la tragédie du prince de Danemark une résonance particulière.

Quant au répertoire lyrique, il comprend des ballets et des opéras anciens et modernes. Parmi ces derniers figurera en 1955 *Le Viol de Lucrèce,* de Britten, dans la mise en scène de Vlado Habunec qui l'a, voici trois ans, monté à Zagreb avec grand succès.

## L'ACTIVITE CHOREGRAPHIQUE

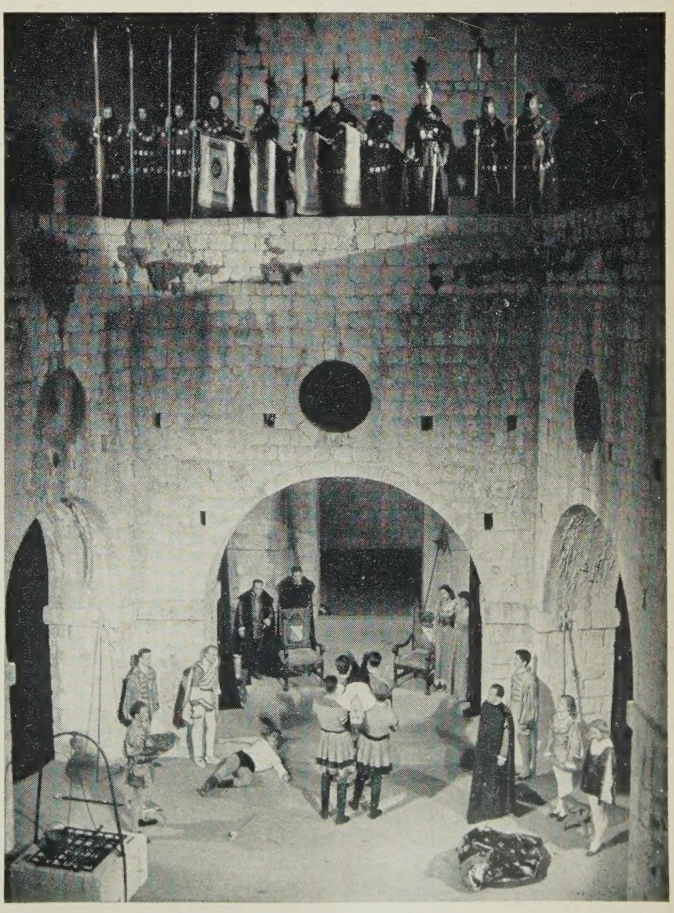
C'est bien avant la première guerre mondiale qu'il faut chercher l'origine du ballet et par conséquent de la chorégraphie yougoslave. Pourtant ce n'est qu'après cette guerre-là que des ballets entiers trouvent leur place dans le répertoire des théâtres nationaux, surtout grâce à l'activité des danseuses étoiles Kirsanova et Marguerite Fromann. Cette dernière s'est complètement consacrée à la chorégraphie après une belle carrière de danseuse et a obtenu sur ce terrain de grands succès. C'est elle qui a créé à Zagreb le ballet de Baranovic : *Le Cœur en Pain d'Epices.* Elève des grands maîtres du ballet russe, elle a su, dans ses nombreuses chorégraphies, appliquer avec originalité sa longue expérience de danseuse à des œuvres nouvelles.

☆

A côté de Marguerite Fromann, il faut absolument mentionner le couple de danseurs slovènes Pio et Pina Mlakar qui ont, avec leur chorégraphie des ballets croates de Fran Lhotka (*Le Diable dans le Village* et *La Ballade d'un Amour médiéval)* créé un style personnel pour interpréter les ballets modernes yougoslaves. Il y a en plus Oscar Harmos, le mari de la danseuse étoile Anna Roje, Nenad Lhotka, danseur connu du ballet de Zagreb et surtout l'artiste le plus intéressant de la jeune génération des chorégraphes, le danseur Parlic, qui dirige depuis quelques années le ballet du Théâtre National de Belgrade, actuellement le premier ensemble du pays.

On ne saurait parler des œuvres que ces chorégraphes très actifs et pleins d'invention ont créées ces derniers temps sans mentionner *Le Cœur en Pain d'Epices,* de Kresimir Baranovic dans la chorégraphie fort réussie de Parlic (Belgrade), *Les Danses Polovtsiennes* de Marguerite Fromann dans l'opéra *Le Prince Igor* (Zagreb) et les deux chorégraphies des ballets déjà mentionnés *Le Diable dans le Village* et *La Ballade d'un Amour médiéval* qui ont fait le tour des scènes yougoslaves et de plusieurs scènes étrangères.

Marijan MATKOVIC



**Hamlet,** Shakespeare. M : Marko Fotez. Festival de Dubrovnik 1954.

# BIOGRAPHICAL NOTES

NORMAN MARSHALL : The English Director, author of **The Other Theatre,** the history of experimental theatre in England. For many years Director of the Gate Theatre, London, until it was destroyed by enemy action.

HORACE W. ROBINSON : Associate Professor of Speech and Director of the University of Oregon. Past President and Chairman of the Architecture Committee of the American Educational Theatre Association.

RICHARD SOUTHERN : Director of the Theatre Planning Department at the British Centre of the International Theatre Institute. He is a scene designer, and a consultant in theatre planning and stage equipment. Author of **The Open Stage, Changeable Scenery, The Georgian Playhouse, Proscenium and Sight-Lines, Stage Setting**, and joint-author of **The Essentials of Stage Planning.**

RENE ALLIO : Designer since 1947 (Marseille,Paris). Has taken part in the Arras Festivals since 1951. Has set up architectural open air stages for Dijon, Beaugency, Arras, Chatillon and le Creusot.

ANDRE PERROTTET von LABAN : 1937-40 : Designer at Zurich, Bern, Basle. 1949-55 : Theatre architect. Scheme for a circular theatre with a revolving auditorium.

PIERRE SONREL : Designer (for Dullin, Baty...). Theatre Architect. Author of an important **Traité de Scénographie.**

JOANNA ALBUS : Was until recently the Producer-Director of the Playhouse in Houston, Texas. Was stage manager for the Broadway productions of **On Whitman Avenue** and **A Streetcar Named Desire,** and directed an off-Broadway production of the latter. Has also acted on Broadway and at Houston.

★

# NOTES BIOGRAPHIQUES

NORMAN MARSHALL : Metteur en scène et directeur, jusqu'à la guerre, du Gate Theatre de Londres. Auteur de **L'Autre Théâtre,** histoire des scènes expérimentales en Angleterre.

HORACE W. ROBINSON : Directeur et professeur du Département Dramatique de l'Université de l'Orégon. Ex-Président du Comité d'Architecture de l'Association Américaine du Théâtre Educatif.

RICHARD SOUTHERN : Directeur du Département d'Architecture Théâtrale du Centre britannique de l'I.I.T. Metteur en scène. Auteur de nombreux ouvrages sur la construction et l'équipement de la scène.

RENE ALLIO : Décorateur depuis 1947 (Marseille, Paris). Participe aux Festivals d'Arras, depuis 1951. A établi des dispositifs de plein air pour Dijon, Beaugency, Arras, Châtillon et le Creusot.

ANDRE PERROTTET von LABAN : 1937-1940 : Décorateur à Zurich, Berne, Bâle. 1949-1955 : Architecte de théâtre. Projet d'un théâtre en rond à salle tournante.

PIERRE SONREL : Décorateur (pour Dullin, Baty...). Architecte de théâtre. Auteur d'un important **Traité de Scénographie.**

JOANNA ALBUS : A fait de la mise en scène au Théâtre de Houston (Texas), qu'elle a dirigé après en avoir inspiré les plans. A été régisseur à Broadway, actrice à Broadway et à Houston.

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF **World Theatre** (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1954.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium (Publisher); R. Hainaux, 24, Avenue de l'Atlantique, Brussels (Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor); Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).

2. The owner is : ELSEVIER S.A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224, West 4th Street, New York 14, New York; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortgagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgagees, or other securities are : NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

ROBERT M. MAC GREGOR
Signature of Business Manager

Sworn to and subscribed before me this 22nd day of October, 1954.
MARTIN FERBER, Notary Public. My commission expires March 30, 1956.

Editeur responsable
Le Directeur-Gérant : Th. Meddens
230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles

Imprimerie Liberator
13, rue Destouvelles - Bruxelles
Imprimé en Belgique
Juillet 1955